ANCA POP-BRATU

PICTURA MURALĂ MARAMUREŞEANĂ

163k
D

Analiza picturii murale maramureșene ne-a relevat coexistența unor structuri stilistice diverse.

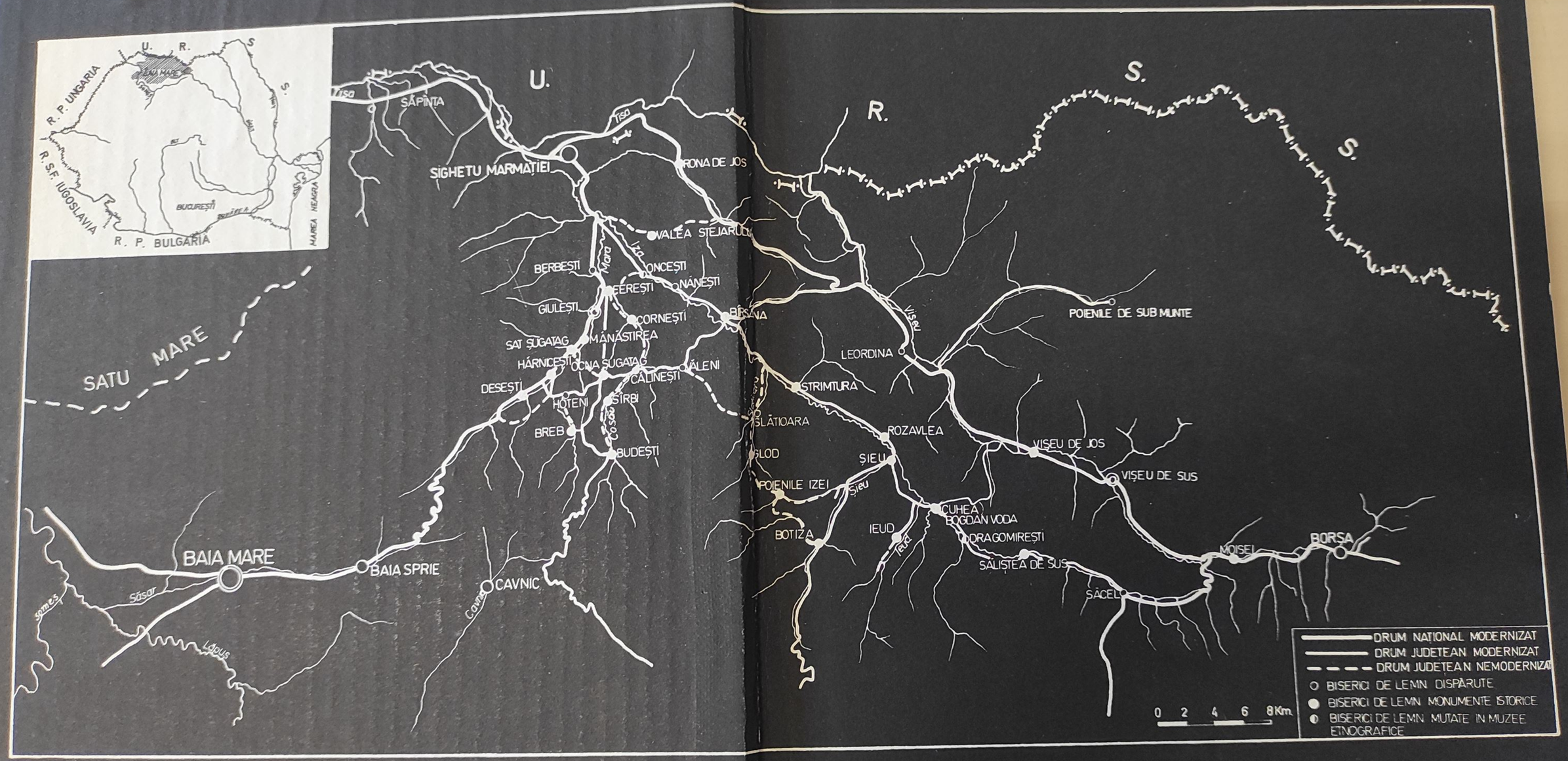
Definitorie este în acest sens atitudinea față de spațiu a pictorilor atașați tradiției post-bizantine, diferită de a celor aflați sub influența înnoitoare a barocului.

Dacă picturile care aparțin tradiției post-bizantine sînt subordonate liniilor principale ale arhitecturii și au suprafața împărțită, cu rol compozițional, în panouri și registre suprapuse, proporționate cu forma și dimensiunile monumentului de arhitectură, în schimb picturile redactate sub influența barocului încearcă să nege spațiul arhitectural prin compoziții agitate și fărîmițate, compuse dintr-un joc liber și deschis de curbe și contracurbe.

Și într-un caz și în celălalt, atenția pentru obținerea unui efect decorativ al ansamblului este dominantă și reprezintă una dintre caracteristicile picturii în epocă. Dar modul în care este realizat acest efect diferă de la un pictor la altul, ținînd cînd de ordinea mai subtilă a distribuției unor accente grafice în ritmul compoziției, cînd de ponderea sporită a ornamentelor, cînd, în sfîrșit, de însăși compunerea fastuoasă a formelor în spațiu.

În toate aceste picturi murale, indiferent dacă sînt atașate tradiției sau sînt tributare unor influențe exterioare, pătrunde o concepție înnoitoare, datorită căreia sînt introduse elemente din realitatea înconjurătoare în peisajele și cadrele arhitectonice ale scenelor sau în piesele de costum.

ANCA POP-BRATU


U. R. S. S.
R. P. UNGARIA
R. S.F. IUGOSLAVIA
R. P. BULGARIA
BUCUREȘTI
MAREA NEAGRA
SATU MARE
SĂPÎNȚA
SIGHETU MARMAȚIEI
RONA DE JOS
VALEA STEJARULUI
BERBEȘTI
ONCEȘTI
NĂNEȘTI
FEREȘTI
GIULEȘTI
CORNEȘTI
BÎRSANA
SAT ȘUGATAG
MĂNĂSTIREA
HĂRNICEȘTI
OCNA ȘUGATAG
CĂLINEȘTI
ĂLENI
DESEȘTI
HOTENI
SÎRBI
BREB
BUDEȘTI
SLĂTIOARA
GLOD
POIENILE IZEI
BOTIZA
STRIMTURA
LEORDINA
ROZAVLEA
ȘIEU
IEUD
CUHEA
BOGDAN VODA
DRAGOMIREȘTI
SĂLIȘTEA DE SUS
SĂCEL
MOISEI
BORȘA
VIȘEU DE JOS
VIȘEU DE SUS
POIENILE DE SUB MUNTE
BAIA MARE
BAIA SPRIE
CAVNIC
Tisa
Mara
Iza
Cosau
Cavnic
Sășar
Lăpuș
Someș
Vișeu
Șieu
Ieud
DRUM NAȚIONAL MODERNIZAT
DRUM JUDEȚEAN MODERNIZAT
DRUM JUDEȚEAN NEMODERNIZAT
BISERICI DE LEMN DISPĂRUTE
BISERICI DE LEMN MONUMENTE ISTORICE
BISERICI DE LEMN MUTATE ÎN MUZEE ETNOGRAFICE
0 2 4 6 8 Km

XVe - 1636/D
MINISTERUL ... ŞI ŞTIINŢII
ACADEMIA ... ENESCU"
104546
BIBLIOTECA

Comori
de artă
din România

PICTURA MURALĂ MARAMUREŞEANĂ

15. XI. 1982
Liliana

Desfășurări iconografice:
ADRIANA MIHAI

Desene:
ADRIANA MIHAI și
MIHAI POP-BRATU

Fotografii și diapozitive color:
DOINA RĂDULEȚ

Redactor:
PETREA LUPAN

Macheta:
ELENA DINULESCU

Anca Pop-Bratu

PICTURA MURALĂ MARAMUREȘEANĂ

Meșteri zugravi și interferențe stilistice

Cuvînt înainte
VASILE DRĂGUȚ

104546
ACADEMIA DE ARTE „GEORGE ENESCU" Biblioteca 1971

Editura Meridiane
București, 1982

C

La începutul secolului nostru, beneficiind de devotamentul patriotic a doi cărturari, astăzi mai puţin cunoscuţi, ştiinţa istorică românească se îmbogăţea cu două emoţionante volume prin intermediul cărora se revela bogăţia şi puterea spirituală a Maramureşului, pe atunci un colţ depărtat de ţară aflat sub stăpînirea Imperiului habsburgic. Diplomele maramureşene publicate de Ioan Mihaly de Apşa[1] *făceau posibilă reconstituirea unor realităţi instituţionale robuste, aducînd temeinice lămuriri cu privire la existenţa voievodatelor româneşti de pe văile Vişeului, Izei, Marei şi Cosăului, în secolele XIV—XV. La rîndul său, Ioan Bîrlea*[2] *publica inscripţiile aflate în cărţile vechi şi în bisericile de lemn ale Maramureşului, demonstrînd astfel permanenţa de viaţă şi creativitate românească, de asemenea trainicele legături niciodată întrerupte cu fraţii de pe întregul teritoriu românesc, cărţile tipărite la Iaşi, Bucureşti, Rîmnic, Blaj, Alba Iulia fiind, pentru aceasta, hotărîtoare mărturii.*

În anii care au urmat unirii tuturor românilor din 1918, cercetările privind Maramureşul nu au avut un caracter organizat, incursiunile în etnografia şi istoria acestei admirabile vetre voievodale fiind rare şi nu îndeajuns de corelate ca efort de valorificare ştiinţifică. Se cuvin a fi amintite cu precădere cercetările lui Tache Papahagi privind graiul şi folclorul maramureşean[3]*, încercarea lui G. F. Rafiroiu de a lămuri istoricul mănăstirii din Peri*[4]*, istoria bisericească scrisă de Simion Reli*[5]*, scurta evocare monografică a lui Tiberiu Morariu*[6] *şi, mai ales, prima istorie generală a Maramureşului datorită lui Alexandru Filipaşcu*[7]*.*

Dar cea dintîi lucrare care a reuşit să evoce, cu emoţionantă căldură, trecutul istoric, forţa morală şi frumuseţea nepereche a tezaurului artistic maramureşean a apărut în iarna anului 1940—1941, atunci cînd, ca urmare a dictatului de la Viena, Maramureşul, împreună cu o bună parte din Crişana şi din Transilvania de nord-est, devenise o întristată pradă a stăpînirii străine. Într-un tom compact al „Buletinului Comisiunii Monumentelor Istorice", harnicul cercetător care a fost Victor Brătulescu publica un documentat studiu privind bisericile de lemn din Maramureş[8]*, prilej pentru a face cunoscute rădăcinile istorice ale mîndrelor sate voievodale, ca şi străvechea tradiţie românească a artei de a construi în lemn. Numeroasele imagini (fotografii şi relevee) adunate în cuprinsul lucrării, veneau să întărească demonstraţia textului care scotea în evidenţă îndrăzneala de concepţie şi originalitatea formală a bisericilor de lemn maramureşene, monumente la a căror desăvîrşire artistică participă deopotrivă armonioasa desfăşurare în spaţiu a volumelor arhitectonice şi sărbătoreasca podoabă pictată a interioarelor.*

În anii celui de al doilea război mondial, Maramureşul a plătit un greu tribut de sînge, amintirea eroilor săi fiind cu solemnitate perpetuată de monumentul ţăranilor martiri de la Moisei, monument datorat sculptorului Gheza Vida, el însuşi un fiu al acestor locuri.

În deceniile de după 23 August 1944, interesul pentru istoria, etnografia și arta Maramureșului s-a accentuat, cercetările fiind concretizate în mai multe lucrări de reală autoritate științifică. În anul 1957 apărea prima lucrare de sinteză privind arhitectura populară românească în cadrul căreia prof. Grigore Ionescu scotea în evidență valoarea monumentelor maramureșene ca expresie de vîrf a artei de a construi a meșterilor țărani din România[9]. Zece ani mai tîrziu, Paul Petrescu demonstra unitatea de concepție constructivă și decorativă a bisericilor de lemn românești, situînd cu claritate locul edificiilor din nordul țării în contextul arhitecturii populare autohtone[10]. Unei mai puțin convingătoare încercări — datorată lui I. D. Ștefănescu[11] — de a prezenta în ansamblu arta veche a Maramureșului, i-a urmat o amplă și sistematică analiză a artei populare din nordul Transilvaniei, lucrare în cadrul căreia se relevau încă o dată bogăția și originalitatea, cu profunde rădăcini în tradiție, a creației artistice maramureșene[12].

Încununînd mai mulți ani de rodnice investigări istorice și arheologice, lucrarea pe care Radu Popa a consacrat-o secolului al XIV-lea în țara Maramureșului depășește copios limitele cronologice enunțate prin titlu, pentru a oferi o foarte cuprinzătoare privire istorică asupra străvechilor așezări românești din bazinul Tisei superioare[13]. Procedînd la o migăloasă cercetare a izvoarelor scrise și a materialelor rezultate din săpături arheologice, Radu Popa a reușit să reconstituie cadrul istoric local din secolele primelor înfiripări feudale pînă în secolul al XIV-lea, cînd voievodatele maramureșene au ajuns la forme superioare de organizare politică și militară, fapt lesne de demonstrat prin martorii vechilor turnuri și curți fortificate, dar mai ales prin intermediul acelui act de demnitate și de putere care avea să se concretizeze în descălecarea Moldovei. Dar evocarea condițiilor de viață de pe văile rîurilor Tisa, Vișeu, Iza, Mara și Cosău face posibilă aducerea în lumină a unor importante inițiative de ordin cultural, pe fondul cărora va fi mai ușor de înțeles întraga devenire, atît de viguroasă și de originală, a creației artistice locale.

Un nou reper, deosebit de important pe drumul redescoperirii Maramureșului ca vatră de artă, a fost stabilit de cercetătorul clujan Marius Porumb, o dată cu publicarea unei monografii privind icoanele pictate pe lemn.[14] De observat că, în timp ce I. D. Ștefănescu — tratînd această problemă într-un mod superficial — afirma, fără nici un temei științific, că „în Maramureș au rămas puține icoane“,[15] Marius Porumb demonstrează, cu puterea de convingere a unui bogat material ilustrativ, că, dimpotrivă, există aici numeroase și foarte frumoase exemplare, ceea ce permite delimitarea unei autentice și valoroase „școli“ locale.

Ulterior, zestrea de artă a Maramureșului a atras pasiunea și rîvna devotată a unor tineri cercetători dornici să pună în valoare capitolul mai puțin cunoscut al picturilor murale[16]. Din categoria noilor studii menite să rotunjească cunoașterea sistematică și înțelegerea sensibilă a Maramureșului, ca zonă de neîncetată rodnicie a pămîntului românesc, face parte și lucrarea de față, promițător debut editorial al unei serioase cercetătoare: Anca Pop-Bratu. După ce, încă din primii ani de studii, a realizat o temeinică și subtilă analiză a pecetarelor maramureșene[17], Anca Pop-Bratu s-a dedicat acțiunii de repertoriere a picturilor murale păstrate în bisericile de lemn, cu scopul mărturisit de a stabili interconexiunile de ordin stilistic și iconografic. Parțial valorificate sub formă de comunicări și articole, rezultatele cercetărilor sale (prelungite pe parcursul mai multor ani) s-au concretizat în cele din urmă într-o lucrare monografică, prima de acest fel consacrată picturii murale din Maramureș.

Poposind asupra acestei lucrări, e bine ca cititorul să fie avertizat că nu se află în fața unei variante augmentate a publicațiilor mai vechi. Este vorba aici nu numai despre o foarte relevantă cuprindere a materialului de studiu, exprimabilă prin simpla cuantificare a datelor informative. Ceea ce apare din capul locului ca fiind mai semnificativ, mai important

și mai exemplar este schimbarea fundamentală a metodei de interpretare, în intenția de a demonstra capacitatea de absorbție culturală și puterea de creație originală a mediului artistic maramureșean. De-a lungul lucrării pot fi identificate și urmărite, în progresia lor demonstrativă, mai multe „fire" de referință care se însoțesc cu necesitate pentru a pune în evidență extensia și vigoarea universului spiritual din satele Maramureșului. Prevalîndu-se de metoda iconologică a lui E. Panofski — pe care, în esența sistemului de lectură, N. Iorga o devansase cu cîteva decenii, atunci cînd vorbea despre semnificația monumentului istoric[18] —, Anca Pop-Bratu își propune și reușește să aducă la lumină calitatea de semnificant a picturilor murale din Maramureș, în a căror configurație programatică și stilistică pot fi lesne identificate diagramele sociale și afective ale așezărilor țărănești în mijlocul cărora au fost zămislite.

Din analiza formală rezultă cu claritate un fapt, niciodată relevat pînă în prezent, dar de o covîrșitoare importanță pentru înțelegerea substratului cultural al ansamblurilor murale studiate. Într-adevăr, atît din comentariile de ordin stilistic, cît și din foarte utilele scheme desenate, cărora li se adaugă un material fotografic bine selectat, rezultă că unele picturi murale ce decorează bisericile de lemn din Maramureș au fost concepute potrivit unei viziuni baroce. Compozițiile de ansamblu, aparatul ornamental și, mai ales, mișcarea interioară a fiecărei imagini luată în parte (personaje, falduri, elemente de cadru), totul acuză însușirea de către zugravii țărani a gramaticii (sintaxă și morfologie) baroce, gramatică pe care tradiția și sensibilitatea locului au supus-o unui original proces de autohtonizare. Din demonstrarea acestui fapt decurg cu necesitate mai multe concluzii pe care lucrarea le subliniază, comentîndu-le în mod nuanțat. În primul rînd este surprinsă dinamica spirituală a satelor maramureșene al căror ireversibil proces de emancipare națională și socială din secolele XVIII—XIX se asociază cu o curajoasă deschidere către formele cultural-artistice contemporane, ca instrumente ale devenirii istorice.

Privind biserica de lemn maramureșeană ca pe o structură complexă și multisensibilă, ca pe un receptacol al universului spiritual făurit de către țăranii-comanditari și țăranii-meșteri, constructori sau zugravi, Anca Pop-Bratu a urmărit procesul de transformare a filonului tradițional post-bizantin și arborescența noilor modalități de expresie artistică, în contextul unor neîncetate confluențe europene. Așadar, departe de a fi o relicvă etnografică circumscrisă cu îndărătnicie și conservatoare, Maramureșul apare ca o zonă culturală în continuă ebuliție, capabilă să asimileze în mod creator la nivelul rural specific ceea ce mediul cultural european produsese în ambianță urbană și de înalte resurse materiale.

Subliniind observația că ceea ce s-a petrecut în pictura murală maramureșeană a fost o asimilare creatoare, originală și autentică — deci nu o imitație modestă de tip periferic —, scoatem în evidență un adevăr valabil pentru întreaga producție de artă a satelor românești din secolele XVIII—XIX. Într-o epocă în care vechea societate medievală se afla într-un accelerat proces de destrămare, iar apetitul cultural al fostelor vîrfuri sociale intrase în declin, asistăm la o semnificativă explozie de inițiativă și de energie creatoare în rîndul breslelor de la oraș și mai ales în mediul sătesc, întregul pămînt românesc acoperindu-se de frumusețea proaspătă a ctitoriilor meșteșugărești și țărănești. Este epoca în care, din Crișana pînă în Moldova, din Oltenia pînă în Maramureș, pretutindeni se constituie numeroase echipe de meșteri dulgheri, de meșteri zidari, pretutindeni se pictează icoane și biserici prin rîvna zugravilor care străbat țara, conlucrînd pe neștiute la închegarea unui stil de comună înțelegere și anticipînd tainic unirea tuturor românilor. Cu mult înainte de marile mișcări de redeșteptare națională care aveau să conducă la unitatea politică a țărilor române, procesul de progresivă unificare culturală și artistică trebuie înțeles ca fiind definitoriu pentru devenirea noastră istorică, aportul popular la dinamica acestui proces fiind hotărîtoare. Nicolae Iorga a ob-

servat demult că „Noi am făcut unirea la 1859, dar unirea artistică și literară o făcusem încă din secolul al XVI-lea și de aceea Unirea de mai tîrziu a fost așa de solidă, după cum și Unirea cu Ardealul sub formă culturală și artistică era făcută de pe vremea lui Brâncoveanu și de aceea Unirea definitivă este așezată pe baze atît de solide".[19]

Dar emanciparea artistică a Maramureșului, reclamată de noile împrejurări istorice, nu avea să se producă fără aportul acelor inspirați făuritori de frumos, meșterii numiți și nenumiți pe care cercetările ultimilor ani i-au scos din uitare. Potrivit programului său de lucru, Anca Pop-Bratu nu s-a mulțumit doar să-i identifice pe autorii picturilor murale ce decorează bisericile de lemn maramureșene. Analizele și comentariile sale fac posibilă redescoperirea unor importanți meșteri zugravi ca Alexandru Ponehalski, Radu Munteanu, Toader Hodor, Ianoș Opriș, Ioan Plohod, meșteri a căror creație jalonează șirul mutațiilor stilistice de la post-bizantin la baroc și, apoi, la eclectism, totul implantat în fondul suport tradițional care asigură sensul continuității și unității. Cu alte cuvinte, lucrarea, pe care prezentele rînduri o recomandă, nu se mulțumește să reconstituie acele realități cultural-artistice în mijlocul cărora s-au ivit picturile murale maramureșene, ci ne oferă prilejul să cunoaștem și să prețuim virtuțile de expresie plastică ale unor opere autentice și o dată cu ele să înțelegem personalitățile de neconfundat ale meșterilor autori. Exegeza criticului de artă se împletește neîncetat cu omagiul cald și vibrant înclinat acelor inspirați zugravi prin a căror devotată strădanie bisericile de lemn maramureșene și-au aflat frumusețea interioară.

Analizele iconografice, aparatul științific (note, repertorii, indici, bibliografie) și bogatul material ilustrativ asigură lucrării de față calitatea unui indispensabil instrument de referință. Este o calitate prin care volumul de debut editorial al Ancăi Pop-Bratu se așază în rîndul celor mai bune lucrări de istoria artei apărute la noi în ultimele decenii.

VASILE DRĂGUȚ

București, noiembrie 1980

Ceea ce ne propunem în această lucrare este reconsiderarea picturilor murale maramureşene dintr-o perspectivă modificată. Mult mai variate stilistic şi mai profunde în înţelesuri decît se crede în general, ele fac parte din ampla mişcare de înflorire artistică produsă la nivel rural în toate ţinuturile româneşti, în secolul al XVIII-lea, perioadă în care are loc proliferarea centrelor de meşteri populari desprinşi din marea tradiţie a artei post-bizantine, dar şi deschiderea orizontului către noile curente stilistice internaţionale.

Integrate în acest larg fenomen de expresie românească, picturile maramureşene aduc o notă aparte, circumscrisă de coordonatele Maramureşului istoric.

Deşi mult mai puţin studiate decît arhitectura bisericilor de lemn, devenite un punct de referinţă bibliografică, picturile murale maramureşene au făcut totuşi obiectul cîtorva studii de specialitate.

Meritul publicării primului studiu asupra lor îi revine lui Victor Brătulescu, care le prezintă cu titlul *Biserici din Maramureş* în numărul din 1941 al revistei „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", înfăţişîndu-le monografic, sub forma unor scheme iconografice şi insistînd mai ales asupra unor detalii anecdotice, cu referiri directe la mediul rural şi la „arta ţărănească".

Incluse în lucrarea din 1968 a prof. I. D. Ştefănescu, *Arta veche a Maramureşului*, picturile murale sînt, de asemenea, prezentate monografic, cu sublinierea unor elemente iconografice şi stilistice de îndepărtată origine; picturile sînt considerate alterări în timp ale unei gîndiri odinioară coerente, exprimată printr-un program a cărui concepţă este „tulburată" de uitare şi neînţelegere.

Studii mai noi au întreprins identificarea operelor unor zugravi localnici: articolul lui A. Socolan şi A. Toth, *Zugravi ai unor biserici de lemn din nord-vestul României*, publicat în „Marmatia", I, 1963 şi interesantele articole, bogate în sugestii şi precizări ale lui Aurel Bongiu — *Cîteva observaţii asupra bisericii din Sîrbi-Susani*, în „Buletinul Monumentelor Istorice", 1970, şi *Un zugrav din secolul al XVIII-lea: Radu Munteanu*, în „Arta", 1970. În sfîrşit, recenta lucrare a lui Marius Porumb — *Icoane din Maramureş*, 1975 — urmăreşte cronologic evoluţia stilistică a picturii de icoane, a atelierelor şi a meşterilor zugravi, dintre care unii sînt, firesc, şi autori de picturi murale.

În prezenta lucrare vom releva coexistenţa în picturile murale maramureşene a mai multor tipuri de structuri stilistice, ele însele tributare unor arii de cultură diferite care s-au intersectat pe teritoriul Maramureşului, sigur pe tradiţiile sale, dar în acelaşi timp deschis unor noi perspective artistice. În acest context se exprimă personalităţile distincte ale cîtorva meşteri zugravi care au activat în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi în primele decenii ale secolului al XIX-lea.

Analiza operelor acestor zugravi, sublinierea disocierilor şi interferenţelor stilistice care se produc, ca şi schiţarea răspunsului nuanţat al societăţii locale faţă de un nou contact cultural sînt probleme care au stat la baza încercării noastre de a descifra caracteristicile picturii Maramureşului într-un moment în care, departe de a fi un simplu fenomen de decadenţă prin rusticizare, ea ne vorbeşte despre capacitatea receptivă a colectivităţii locale care doreşte să se afirme.

În cele ce urmează vom încerca să definim *premisele teoretice* de la care am pornit în abordarea unor aspecte ale interferenţelor stilistice surprinse în Maramureşul veacurilor XVIII—XIX, considerîndu-le din perspectiva mai largă a fenomenelor culturale.

În momentul în care analizăm o operă de artă dincolo de propriile sale calităţi, de compoziţie, iconografic etc., considerînd-o atît ca document al personalităţii autorului ei, cît şi al civilizaţiei spirituale căreia îi aparţine, ori al unui anumit mod de sensibilitate religioasă, înseamnă că interpretăm opera de artă ca simptom a „altceva", iar caracteristicile ei ca manifestări particulare ale acestui „altceva", că încercăm deci să descifrăm, „valorile simbolice" subiacente operei de artă[20].

Avînd în vedere că fenomenele de interferenţă stilistică remarcate aici pot fi considerate simptomatice pentru evoluţia spiritualităţii locale, vom lua în discuţie termenii care intră în relaţie în acest proces, şi anume configuraţia culturală receptoare şi diferitele sfere emiţătoare.

Pornim de la postulatul că lucrăm cu sisteme a căror coerenţă, în momentul analizei, este suficient de mare pentru a putea forma unităţi semnificative de studiat. În acelaşi timp luăm în considerare faptul că orice cultură este „mai mult decît suma trăsăturilor ei"[21] şi că ea reprezintă dezvoltarea istorică originală care s-a efectuat atît în funcţie de mediul social şi geografic, cît şi de „modul în care e utilizat materialul cultural care i-a venit fie din exterior, fie din propria sa facultate creativă"[22] sau, aşa cum sugestiv a arătat Lucian Blaga, „cîmpul stilistic...nu este un tot indivizibil, nici monolitic, nici monadic", ci „un mănunchi de factori" care „pot să varieze independent unul de celălalt" dar care „alcătuiesc un ansamblu în sensul unui tot cosmogenetic"[23].

În acest context ni se pare esenţială precizarea că nu elementele componente sînt cele care determină caracterul unei culturi, ci tocmai modul în care sînt ele selectate, reformulate şi integrate în ansamblul configuraţiei culturale, în funcţie de un „pattern"[24] sau o „matrice stilistică"[25] proprie. Tiparele culturale acţionează ca un fel de filtru care operează trierea elementelor propuse, respingîndu-le pe unele şi acceptîndu-le pe altele, tocmai în funcţie de compatibilitatea acestora cu structura receptoare.

Fiecare colectivitate socială are propriile sale predispoziţii de schimbare; de aceea, transferul unui element cultural de la o colectivitate la alta, sau de la o sferă culturală la alta, ilustrează gradul de deschidere şi capacitatea integrativă a societăţii receptoare.

Soarta elementului nou depinde de natura contactului şi de raportul dintre cele două configuraţii culturale. Transferul în sine poate fi produsul unui fenomen de difuzare involuntar şi natural, ca propagarea undelor, dar poate avea şi un caracter impus din partea unei culturi instituţionalizat dominante.

Acceptarea sau respingerea, modul de acceptare şi condiţionarea asimilării depind de natura elementului cultural nou, care poate merge fie în acelaşi sens, fie în sens opus evoluţiei interne, sensibilităţii şi disponibilităţilor proprii de schimbare ale configuraţiei culturale receptoare.

Răspunsul acesteia este de natură complexă și reprezintă un simptom cultural al colectivității respective, căci ea are posibilitatea să aleagă nuanțat modul în care va accepta transferul propus.

Dacă elementul cultural nou este compatibil cu configurația culturală receptoare, el va fi acceptat de aceasta într-un proces de asimilare ce presupune reformularea în conformitate cu coordonatele date; doar remodelarea asigură elementului respectiv integrarea și răspîndirea în ansamblul socio-cultural în care a pătruns[26].

În această accepție, se poate spune că procesul de asimilare este similar cu procesul creației[27].

Gradul de integrare a elementelor culturale noi poate fi verificat prin urmărirea persistenței acestora în procesul istoric, în care unele rămîn, iar altele se pierd.

Dacă elementul cultural nou este incompatibil cu configurația culturală receptoare, reacția acesteia va fi doar de acceptare. Excluzînd varianta, practic imposibilă, a unui refuz total, colectivitatea receptoare mai are două posibilități de alegere: fie să accepte elementul cultural străin ca fenomen de suprapunere într-un domeniu izolat, în acele zone ale sale în care rezistența e invers proporțională cu dependența față de cultura exterioară și deci cu forța de penetrație a acesteia, fie să-l accepte parțial, asigurîndu-i posibilitatea de răspîndire.

În cazul fenomenului de suprapunere, elementul străin își păstrează toate caracteristicile, nu se contaminează cu schemele tradiționale ale configurației receptoare și ca atare rămîne izolat, nedigerabil pentru celelalte domenii culturale.

Acceptarea incompletă sau chiar inexactă a elementului străin se face fie numai în formă, ignorîndu-i semnificația originară, el fiind folosit în conformitate cu necesitățile societății receptoare, în cadrul căreia capătă aplicații diferite de cele pentru care a fost conceput; fie, dimpotrivă, el e acceptat numai în idee, forma sa adaptîndu-se pattern-ului local. Acest fenomen de asimilare parțială a elementului cultural străin îi asigură posibilitatea răspîndirii într-o formulă alterată, potrivită cu coordonatele configurației socio-culturale receptoare.

Din cele de pînă acum, ne putem da seama încă o dată de ce actul complex al acceptării poate echivala creația prin modul în care elementul nou e adoptat și adaptat.

Pentru o mai clară punere în pagină a operelor studiate, ni se pare necesar să precizăm deschiderile cadrului geografic și istoric în care se desfășoară fenomenele la care ne referim.

Relativa izolare intramontană a Maramureșului istoric e străpunsă de deschiderile către zonele învecinate prin cîteva drumuri de legătură, atestate încă din evul mediu, drumuri ce vor fi constituit și principalele căi de circulație culturală, care au marcat istoria Maramureșului. Unele dintre ele sînt simple poteci, atestate documentar, sau doar de frecvența legăturilor culturale, altele sînt adevărate căi de acces pentru traficul rutier.

Astfel, spre nord, unde Maramureșul este mărginit de masive muntoase, existau totuși din vechime numeroase drumuri și poteci care asigurau circulația unei populații pastorale românești ale cărei urme sînt sesizabile din nordul Carpaților pînă în Munții Tatrei[28], din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XVIII-lea. De asemenea, în secolele XVI—XVII, după apariția unor sate rutene la izvoarele Tisei, drumul care trece prin Pasul Tătarilor era folosit curent pentru a face legătura între nordul Transilvaniei și ținuturile Liovului[29].

Spre est, către Moldova, există mai multe posibilități de acces între Munții Maramureșului și masivul Rodnei, prin văile deschise ale principalelor rîuri moldovene care brăzdează lanțul muntos.

Legăturile cu zonele situate la vest și sud-vest (Oaș, Baia Sprie — Baia Mare și cele din vestul Tisei) erau asigurate de căi de acces ușor accesibile, cunoscute din secolul al XIV-lea[30].

În sfîrșit, spre sud și sud-est Maramureșul comunică cu Năsăudul prin pasul Șetref și prin poteci care străbat masivul Rodnei, ducînd mai departe spre nordul și centrul Transilvaniei.

Toate aceste drumuri au constituit în același timp tot atîtea căi de comunicare culturală ale Maramureșului istoric cu ținuturile învecinate din Moldova, Transilvania, zona Baia Sprie — Baia Mare, Oaș, Polonia, Slovacia și Ucraina Subcarpatică.

Între aceste coordonate geografice s-a desfășurat viața economică, socială și politică a Maramureșului.

Avînd convingerea că realitățile veacurilor XVIII—XIX, în limitele cărora se va înscrie studiul nostru, nu pot fi înțelese fără raportarea la acea perioadă în care au fost puse bazele vieții culturale maramureșene, ne vom permite o succintă întoarcere în timp, către secolul al XIV-lea. Vom fi călăuziți de fundamentala lucrare a arheologului Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, alături de care considerăm că „în literatura populară orală, în arhitectura și arta populară, în costume și datini ca și în celelalte variate expresii ale bogăției sufletești a maramureșenilor, se găsesc numeroase elemente a căror vechime coboară nu numai pînă în veacul al XIV-lea, ci și mult mai departe în trecut“[31].

Cele mai îndepărtate știri documentare de care dispunem vorbesc despre existența în secolul al XIV-lea a o sută de așezări stabile maramureșene, dispuse în majoritate de-a lungul principalelor văi ce brăzdează ținutul.[32] Această grupare a așezărilor de-a lungul rîurilor (Vișeu, Iza, Cosău, Mara) va rămîne una dintre caracteristicile vieții maramureșene, concentrată în microregiuni delimitate de cursul principalelor ape.

Cristalizarea vieții sociale maramureșene își are rădăcinile în obștea sătească, care a constituit „elementul de bază al organizării sociale din veacul al XIV-lea și totodată elementul de continuitate al societății locale deoarece ea își are originile într-o epocă anterioară și a continuat să existe și în veacurile următoare“, reprezentînd în același timp „elementul esențial de rezistență activă și pasivă a țărănimii față de aservirea feudală“[33].

Din obștile sătești, în urma unui proces firesc istoric de diferențiere socială pe baze economice, s-a ridicat lent feudalitatea locală. Prin stratificarea socială din cuprinsul unei microregiuni, în primul rînd în urma cerințelor vieții economice, dar și a unor aspecte sociale, militare și de cult, s-a ajuns treptat la organizarea prestatală a țării Maramureșului sub forma cnezatelor. Dezvoltarea generală a relațiilor feudale a dus la apariția, în strînsă legătură cu evoluția cnezatelor de sat, a cnezatelor de vale, care cuprindeau cîteva sate grupate în jurul principalelor văi[34].

Tradiția acestora se va menține îndelung în viața culturală maramureșeană, fiind sesizabilă atît în unele aspecte etnografice, cît și în modul în care au fost adoptate anumite structuri stilistice în pictura murală a veacurilor XVIII—XIX.

Următoarea etapă a structurării vieții social-politice maramureșene a constituit-o voievodatul, instituție a cărei conducere a fost, cel puțin la origine, eligibilă de către adunarea cnezilor maramureșeni. În cadrul acesteia, voievodul avea rolul de conducător militar al țării Maramureșului și atribuții juridice exercitate în baza obiceiurilor și tradițiilor locale[35].

Exprimînd stadiul de dezvoltare politică, instituționalizarea vieții religioase maramureșene a culminat cu acordarea dreptului de stavropighie constantinopolitană mănăstirii din Peri în 1391[36].

Pentru această epocă ambele categorii de lăcaşuri de cult cunoscute, bisericile parohiale din vatra satului[37] şi cele ale mănăstirilor izolate[38], debutează ca instituţii „prin excelenţă feudale“[39], adică patrodreptului de stavropighie mănăstirii din Peri, din posesia Dragoşeştilor, Constantinopolul îşi asigura o nouă autoritate laică în regiune.

Pe de altă parte, pe lîngă biserica ortodoxă a românilor, în Maramureş au existat atît lăcaşe catolice (ale celor cinci aşezări de „oaspeţi regali“ germani şi unguri, pătrunşi în Maramureş după 1271), care depindeau de un arhidiaconat[40], cît şi lăcaşele rutenilor (aşezaţi aici la sfîrşitul secolului al XIV-lea şi începutul secolului al XV-lea) aflaţi sub jurisdicţia episcopiei din Muncaci (care ia fiinţă în secolul XV)[41].

Aşadar, încă de la începuturile vieţii sale artistice, Maramureşul a fost integrat în marea arie bizantină dar, în acelaşi timp, prin poziţia sa geografică, el a devenit şi locul unor interferenţe culturale.

De-a lungul veacului XIV, ca şi în perioada următoare, cnezii maramureşeni au depins de raporturile lor cu coroana ungară, în măsura în care aceasta le recunoştea titlul de stăpînire, ca urmare a unei situaţii de fapt, întărită prin privilegii cu drept cnezial sau nobiliar.

Întărirea autorităţii ungare asupra Maramureşului a dus treptat la asimilarea dreptului cnezial cu cel nobiliar şi la transformarea, în urma unui proces complex şi îndelungat, a voievodatului Maramureşului în comitat al regatului angevin.

Pe domeniile cnezilor care au acceptat asimilarea în cadrul nobilimii maghiare, ca şi în cele cîteva sate stăpînite de feudali străini, s-a ajuns repede la dizolvarea obştilor săteşti şi la transformarea ţăranilor liberi în iobagi.

În schimb, în majoritatea satelor rămase în stăpînirea feudalităţii locale care „şi-a păstrat legăturile cu mediul ei originar“, s-a produs un „interesant proces de nivelare între obştea sătească şi familiile cneziale“, în principal pe calea legăturilor familiale care au făcut ca „sate în care o familie de cnezi a primit în secolele XIV—XV o diplomă nobiliară sau cnezială să devină în veacul al XVIII-lea în totalitatea lor sate nemeşeşti“.[42]

Acest fapt nu va fi lipsit de importanţă în analiza vieţii culturale şi artistice a Maramureşului veacurilor XVIII—XIX, în care dorinţa de afirmare a ctitorului-comanditar trebuie să fie înţeleasă ca o expresie a cerinţelor întregii obşti săteşti, conştientă de vechimea şi forţa atribuţiilor sale.

De-a lungul secolului al XV-lea, Maramureşul continuă să fie păstorit de egumenii-exarhi ai mănăstirii din Peri: printr-un act din 1479, emis de Matei Corvin, aflăm că preoţii români din Maramureş sînt scutiţi de orice dări către stat şi păstoriţi de mitropolitul Ioanichie[43].

Odată cu sfîrşitul secolului al XV-lea, datorită conflictelor care au avut loc între egumenii români ai mănăstirii Peri şi episcopii ruteni din Muncaci, Maramureşul a trecut sub jurisdicţia acestora din urmă, pînă tîrziu, către începutul secolului al XVII-lea.

Pentru începuturile vieţii artistice maramureşene putem doar să presupunem că atît puternica dezvoltare artistică a Moldovei veacurilor XV—XVI, cît şi ecourile Renaşterii, resimţite în Transilvania şi în ţările învecinate din Europa centrală, nu au rămas fără răsunet în Maramureş.

În secolul al XVII-lea, dominat de Reformă, sînt cunoscuţi din nou, numai pentru Maramureş, episcopi români ortodocşi, cu reşedinţa la Peri sau în alte mănăstiri, mulţi „numiţi la recomandarea unor domni români, mai ales din Moldova, unii fiind hirotonisiţi la Suceava sau la Iaşi“[44] după ce, prin pacea de la Brest-Litovsk din 1596, o parte din clerul şi credincioşii ruteni trecuseră la unirea cu Roma.

Nici domnitorii Țării Românești nu rămîn indiferenți la situația românilor ortodocși de dincolo de munți, după cum o dovedește și atitudinea lui Șerban Cantacuzino, care încearcă să intervină în favoarea bisericii românilor transilvăneni[45], sau a lui Ștefan Cantacuzino, care donează în 1617 un potir mănăstirii „Înălțarea Domnului" din Maramureș[46].

Schimbările politice survenite în urma păcii de la Mikulov, din 1622, prin care Habsburgii cedau lui Gabriel Bethlen în stăpînire viageră șapte comitate din nordul Transilvaniei și Ungariei, au creat premisele imixtiunii directe a principilor transilvăneni în alegerea episcopilor ortodocși de Muncaci și Maramureș, ceea ce a produs frecvent opoziții din partea adunării generale a nobililor și preoților maramureșeni; episcopii erau schimbați des și, în ciuda faptului că erau de obicei trimiși pentru hirotonisire în Moldova, li se impuneau totodată condiții calvinizante[47].

În 1656 Maramureșul este pus sub ascultarea mitropolitului Sava Brancovici din Alba Iulia, care în 1672 a sfințit mănăstirea Moisei, închinată Putnei.

În același timp, copiști moldoveni străbat ținutul Maramureșului: în 1675 este menționat la Borșa „Pepelea Timotei diacon ot Moldova"; în 1697, la Hărnicești, „Ilie dascălul, Aron Popovici din Țara Moldovii, din Iași", iar în 1700, la Năneşti, „popa Vasile Moldoveanul", același probabil cu dasçălul Vasile Sturza Moldovanul care a străbătut ținuturile ardelene și a scris 31 de manuscrise românești.[48]

De la sfîrșitul secolului XVII încep să-și facă simțită prezența atelierele de zugravi localnici de factură țărănească, a căror activitate va deveni prodigioasă în secolul următor.

Totodată, se pare că Maramureșul secolului XVII devine „centrul unor iradieri de meșteri și icoane în special spre zonele de religie ortodoxă din Slovacia de est, Ucraina subcarpatică, Galiția și Polonia"[49], zone cu care pictura de icoane maramureșeană prezintă mari similitudini.

Evenimentele isorice petrecute la sfîrșitul secolului al XVII-lea și la începutul celui următor (ocuparea Transilvaniei de către Habsburgi în 1691, urmată de presiunile crescînde uniate asupra românilor ortodocși din Maramureș, începînd din 1697 și culminînd în 1701 cu înființarea bisericii greco-catolice) au determinat în bună măsură evoluția creației artistice.

Încercarea de a impune catolicismul tuturor naționalităților din Imperiul habsburgic s-a lovit de împotrivire atît din partea românilor, cît și din partea sîrbilor ortodocși și a maghiarilor calvini, pentru care acest act însemna începutul unui proces de deposedare de tradiția lor națională și culturală.

În ciuda promisiunilor imperiale (prima „Diplomă leopoldină" din 1691 certifica egalitatea socială a clerului uniat cu cel catolic, iar a doua „Diplomă" din 1701 extindea acest drept și asupra laicilor), noua formă de organizare ecleziastică a fost întîmpinată cu vii proteste.

În Maramureș, românii se opun îndelung trecerii la biserica uniată, demonstrînd în mod sugestiv felul în care comunitatea reacționează, se apără, uneori cedează, însă se revoltă iar, la prima ocazie, în fața unei infiltrări culturale străine, cu caracter impus.

Astfel, în 1703, maramureșenii răspund la apelul lansat de Francisc Rakoczi II și participă la răscoala antiuniată care se prelungește sub formă de guerila pînă în 1711.

De asemenea, cîțiva episcopi continuatori ai vechii tradiții, sfințiți uneori în Moldova, opun o rezistență îndîrjită, consacrînd la rîndul lor, pe ascuns, preoți ortodocși pentru Maramureș și pentru parohiile ortodoxe din Transilvania, pînă cînd sînt opriți de la exercitarea

funcției episcopale și închiși sub false învinuiri, în ciuda protestelor vehemente ale populației locale[50].

Din 1720 episcopia greco-catolică din Muncaci își extinde jurisdicția și asupra Maramureșului[51]; după ce în 1732 comitatul Maramureș este alipit la Ungaria, în 1737 nu se mai aprobă „zidirea de biserici greco-ortodoxe decît cu concesiunea regelui"[52], iar în 1740 episcopia ortodoxă română este desființată și ținutul trecut pentru mai mult de o sută de ani sub ascultarea episcopiei uniate din Muncaci.

Populația Maramureșului se mai revoltă totuși încă o dată, participînd în 1761 la mișcarea antiuniată a românilor din Ardeal conduși de călugărul Sofronie.

În acest complex de factori politici și culturali trebuie privită și înțeleasă evoluția artistică a Maramureșului istoric.

Pe de o parte, Contrareforma, cu stilul ei oficial — barocul —, nu a trecut fără să stîrnească ecouri în dezvoltarea artei religioase; pe de altă parte, ca o contrapondere la creșterea influenței catolicismului, au fost strînse relațiile culturale cu celelalte ținuturi românești[53] și prin aceasta, implicit, cu sfera culturală de tradiție bizantină.

Astfel, legăturile tradiționale cu Moldova se întăresc. Mănăstirea Moisei, schit al mănăstirii Putna din Moldova, este un puternic focar de cultură ortodoxă întreținut de călugări și personalități culturale moldovene[54], cu toată împotrivirea Imperiului Habsburgic: în 1758 este trimis ca egumen al mănăstirii Moisei un călugăr de la Putna[55], iar între anii 1779—1780 își stabilește reședința aici un arhimandrit Andrei de la mănăstirea Moldovița[56].

De asemenea, numeroși dascăli și dieci moldoveni, care străbat satele, trec și prin Maramureș, răspîndind cărți ortodoxe, copiind și legînd manuscrise, asigurînd astfel circulația și unitatea culturală dintre toate ținuturile românești[57].

Dar deosebit de eficace s-a dovedit în acest sens circulația cărților ortodoxe tipărite în Țara Românească, la inițiativa lui Constantin Brâncoveanu, special pentru a fi răspîndite în sprijinul românilor din Transilvania obligați la uniație. Tiparnița din Rîmnicu-Vîlcea, înființată în acest scop în 1705 de către mitropolitul Antim Ivireanul[58], „a urmărit sistematic, după un plan chibzuit de către ierarhi titulari, să împlinească acel rol de iradiație cultural-bisericească ce a avut menirea să umple golul ce domnea în această privință în ținuturile de peste Carpați... tocmai în perioada în care ortodoxia de peste munți trecea prin istoricul impas de la începutul secolului al XVIII-lea"[59].

Aceste cărți erau purtate de dieci colportori, vînzători ambulanți sau chiar de țărani și păstori, care foloseau, în afara drumului tradițional ce lega Rîmnicu-Vîlcea de Sibiu, numeroase poteci ascunse, de trecere peste munți. Astfel transportate, cărțile erau lăsate în locuri prestabilite, un fel de „depozite" care formau o adevărată „rețea de difuzare" ce pătrundea pînă în cele mai îndepărtate regiuni românești[60].

Marea forță de iradiere a cărților scoase de tiparnița de la Rîmnicu-Vîlcea, dar și de alte centre ortodoxe din Țara Românească și Moldova, a atins și Maramureșul[61], unde este chiar menționată existența unui „depozit" de cărți ortodoxe la Bîrsana[62]. Ilustrațiile cărților răspîndite în număr mare nu vor rămîne fără ecou în picturile maramureșene.

Secolul al XVIII-lea, în special în a doua sa jumătate va cunoaște o intensă activitate artistică în satele maramureșene, unde se formează ateliere de meșteri zugravi și iconari localnici. Activității și personalității acestor zugravi le vor fi dedicate paginile ce urmează.

Ne vom opri în primul rînd asupra picturii de tradiţie *post-bizantină*.

Contactul cu cultura bizantină produs la începuturile vieţii cultural-artistice româneşti a fost urmat de un fenomen de asimilare a valorilor artistice transferate, pînă cînd acestea au devenit, după lente evoluţii istorice, însăşi expresia tradiţională a artei româneşti.

Dar această acceptare nu a însemnat doar o preluare formală a unor modele exterioare, ci o remodelare a lor în interiorul matricei stilistice care le-a adoptat. Această reformulare în cadrul unor noi coordonate culturale a fost semnul reacţiei fondului receptor, care a asimilat profund modelele primite în conformitate cu propriile sale nevoi formative[63].

Recunoaştem rezultatele tîrzii ale acestui contact cultural în operele de tradiţie post-bizantină ale meşterilor zugravi din secolul al XVIII-lea din Maramureşul istoric. Convenţia limbajului abstract e păstrată, dar ea e colorată de mai mici sau mai mari devieri de la canon, prin întoarcerea formei către natură. Aşa cum atît de plastic a spus Lucian Blaga: „Românul realizează în icoanele pe sticlă, sau pe lemn, figuraţia umană şi supraumană ... înconjurîndu-se totdeauna de anume stîngăcii şi devieri de la norma perfecţiunii, prin ceea ce stilul hieratic dobîndeşte un aer organic şi viu ... „Linia“ realizată de mîna ţăranului zugrav sau arhitect va manifesta în consecinţă totdeauna anume abateri vii de la definiţia liniei ... de aici aspectul însufleţit al acestui geometrism“[64].

Nu acelaşi va fi rezultatul contactului tîrziu cu arta de factură *barocă*, întrucît acesta nu s-a produs, ca în cazul artei bizantine, în condiţiile unor afinităţi formale.

Încadrarea unei picturi într-un anumit stil se realizează prin identificarea structurii tipologice fundamentale a acestuia; apariţia elementelor caracteristice stilului respectiv poate fi generată de însăşi evoluţia internă a spiritualităţii locale în continuarea propriului său mod de gîndire sau de transferul dintr-un mediu străin, ca fenomen de suprapunere.

În cazul de faţă constatăm că, în timp ce pictura barocului se desfăşoară într-un spaţiu pe care şi-l doreşte infinit, sau mai degrabă deschis către nemărginire, în care plasează forme individualizate, repetabile numai în principiul lor anticlasic, asimetric, fragmentat şi neformulat pînă la capăt, arta populară românească păstrează întotdeauna echilibrul, ritmul calm şi lent, alternanţa şi geometrismul. De aceea, barocul nu poate fi profund asimilat de arta populară românească, chiar făcînd abstracţie de condiţiile particulare, politice şi culturale, în care s-au produs contactul şi transferul stilistic. Totuşi, datorită receptivităţii societăţii locale, structurile stilistice ale barocului au fost încorporate la începutul veacului XIX în decoraţia unor biserici maramureşene, poate pentru virtuţile lor decorative, poate pentru prestigiul social cu care erau deja încărcate, în urma unui fenomen de „modă“. Apar astfel elemente morfologice izolate sau integrate unei sintaxe de tip baroc; arareori însă vom putea detecta în această acceptare (care va rămîne de cele mai multe ori strict formală) şi încărcătura ideologică a formelor.

Referirile de pînă acum la variaţiile de expresie din picturile murale maramureşene, sesizate din perspectiva diacronică, ne vor servi drept cadru al cercetării propriu-zise pe care o vom întreprinde în paginile următoare.

Biserica de lemn maramureşeană în veacul al XVIII-lea

De îndelungă tradiţie, impresionante realizări ale arhitecturii populare româneşti, bisericile de lemn reprezintă, prin însăşi tehnica de construcţie, prelungiri în timp ale unor construcţii anterioare, pe care le înlocuiesc treptat, respectîndu-le planul şi silueta. Din aceeaşi perspectivă trebuie privită şi persistenţa unor formule gotice în plin veac XVIII, cînd majoritatea bisericilor de lemn maramureşene sînt refăcute integral, după ultima mare invazie tătară din 1717[65].

Recentele cercetări arheologice[66] au aruncat o lumină asupra posibilei geneze a tipului de biserică de lemn maramureşeană ca urmare a contactului direct cu arhitectura gotică de zid, românească, prezentă în Maramureşul veacului XIV prin monumentele de la Cuhea, Sărăsău şi Giuleşti.

Din punct de vedere tipologic, bisericile de lemn maramureşene se încadrează în grupul nord-transilvănean, fiind strîns înrudite cu monumente din Ucraina subcarpatică şi Slovacia estică[67]. Este vorba despre bisericile de plan sală, încheiate cu absidă decroşată, poligonală (sau în mod excepţional, cu absidă pătrată) sau de plan triconc, cu acoperiş înalt, în două ape, cu streaşina largă, uneori etajat. Elementul definitoriu al elevaţiei este turnul-clopotniţă ridicat peste pronaos, cu silueta lui elansată, cu galerie de arcade şi coif înalt, piramidal, ultimă amintire a fleşelor de viziune spaţială gotică[68]. Situate adesea pe o colină sau în mijlocul satului, bisericile de lemn maramureşene îşi anunţă de departe prezenţa, încadrîndu-se perfect în peisajul înconjurător, a cărui succesiune domoală de dealuri şi văi pare prototipul ideal al spaţiului mioritic.

Plastica decorativă e obţinută prin însăşi fasonarea unor elemente arhitecturale (capetele bîrnelor care susţin acoperişul sau bolţile, chituşii şi stîlpii pridvorului) şi prin dozarea echilibrată şi parcimonioasă a unor motive ornamentale din repertoriul artei populare, cu adînci înţelesuri simbolice (brîul în formă de funie răsucită care delimitează spaţiul sacru al bisericiii, sau încadrează uşa ei de intrare, rozetele solare şi „dinţii de lup").

Interiorul bisericii de lemn este de cele mai multe ori modest, nu prea înalt, nici amplu, mai degrabă intim relaţionat cu proporţia umană; elementele componente ale decorului (pictura murală, icoanele pe lemn şi pe sticlă, mobilierul şi piesele textile) formează un ansamblu situat, de asemenea, în zona de contact dintre arta populară şi cea cultă.

Aici mai mult ca oriunde sînt sesizabile mutaţiile produse în gustul şi sensibilitatea societăţii locale prin coexistenţa unor piese populare tradiţionale cu altele aparţinînd artei culte de influenţă occidentală. Faţă de arhitectura care conservă formule devenite tradiţionale[69], aici au pătruns, din dorinţa realizării unui decor cît mai bogat,

ACADEMIA R.P.R. FILIALA IAŞI BIBLIOTECA

elemente la început izolate ale artei barocului, care au fost apoi integrate în ansambluri artistice structurate după legi baroce.

PICTURILE MURALE MARAMUREŞENE, databile în principal în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea şi în primele decenii ale veacului următor, se încadrează în mişcarea generală de o deosebită efervescenţă artistică ce cuprinde mediile rurale în această perioadă.

Un număr relativ mare de zugravi, adesea itineranţi, formaţi de cele mai multe ori într-un mediu artistic popular, străbat ţinuturile maramureşene, pictînd biserici, tîmple şi icoane, vehiculînd modele şi motive de largă circulaţie în epocă, inspirate din ilustraţiile cărţilor tipărite dincolo de munţi, în Ţara Românească şi Moldova, din icoanele pe sticlă şi xilogravurile populare, care erau adesea rezultatul unor interferenţe între cultura de tradiţie post-bizantină şi cea occidentală.

Aceşti zugravi erau ei înşişi fie interpreţi ai fondului tradiţional post-bizantin, căruia îi confereau, printr-un plus de savoare şi autenticitate, o expresie nouă, fie adevăraţi colportori ai artei occidentale, prelucrată la nivel rustic.

Bisericile pictate de ei deveneau monumentele reprezentative ale comunităţii săteşti — ctitorii[70] lăcaşului fiind de cele mai multe ori obştea sătească, de îndelungă tradiţie şi de o deosebită forţă în Maramureş[71].

PROGRAMELE ICONOGRAFICE ale bisericilor de lemn maramureşene aparţin în ansamblu tradiţiei ortodoxe, cu unele influenţe occidentale în redactare.

Dincolo de respectarea unor teme legate de semnificaţia încăperilor, în special pentru altar (teme simbolizînd întruparea şi euharistia) şi pronaos (teme cu sens funerar, dominate de *Judecata de apoi* şi de scenele auxiliare ei), trebuie remarcat, ca o trăsătură comună pentru toate bisericile studiate, programul special al naosului, bazat pe un accentuat paralelism cu sens moralizator între scenele „Vechiului Testament“ (începînd cu „păcatul originar“ şi continuînd cu seria de păcate ce decurg dintr-însul) şi cele ale „Noului Testament“ (reduse aproape exclusiv la *Patimile lui Iisus*, prezentate deosebit de detaliat, ca o răscumpărare a păcatelor omenirii descrise de „Vechiul Testament“).

În picturile tradiţionale, realizate în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, centrul bolţii naosului este rezervat figurării lui *Dumnezeu Tatăl* („Cel-Vechi-de-Zile“) cu *Sf. Duh-porumbel* pe piept — ilustrînd primele versete ale „Genezei“ — sau reprezentării lui *Iisus binecuvîntînd* şi *Maicii Domnului orante*. În schimb, în operele din primii ani ai veacului XIX programul iconografic al bolţii se schimbă, fiind dedicat în special unor teme de „ascensiune“, cu aluzii apocaliptice, pentru ca în următoarele decenii acestor teme să li se adauge imaginea *Sf. Treimi* (în redactare occidentală) şi a celor patru *evanghelişti*.

Ciclul copilăriei lui Iisus este foarte redus, iar ciclul vieţii Maricei, cvasi-absent. Dintre scenele vieţii publice a lui Iisus apar cîteva parabole şi minuni; lipseşte în schimb, sau este doar fragmentar reprezentat, ciclul marilor sărbători.

Programul naosului se completează prin prezenţa unor sfinţi, dintre care nelipsiţi sînt Sf. Dumitru, asociat luptei dintre Nestor creştinul şi uriaşul Lie, păgînul, scenă ce capătă adesea elemente locale.

Programul iconografic al tîmplei cunoaşte o dezvoltare specială, desfăşurîndu-se direct pe un întreg perete, în timp ce icoanele mobile se reduc la un singur rînd.

Acest tip de program iconografic trebuie înţeles ca un important simptom al schimbării mentalităţii colectivităţii locale, colectivitate care participă la confruntările ideologice ale epocii.

Supravieţuirile iconografiei medievale — în care se amestecă legende apocrife, reminiscenţe din „teatrul misterelor" şi scene simbolice cu sens alegoric din „Vechiul Testament" — sînt deosebit de persistente în arta Contrareformei, în care spiritul neliniştit al barocului consuna cu cel al artiştilor sfîrşitului de ev mediu. În acelaşi timp, însă, spiritul critic al vremurilor noi, propagat cu insistenţă de Reformă, încearcă să respingă orice nu era considerat conform cu „adevărul istoric".

Vom vedea că pictura Maramureşului, rămînînd în principal ataşată redactărilor de tradiţie post-bizantină, oscilează ea însăşi între cele două tendinţe ideologice opuse — Reforma şi Contrareforma. Pe de-o parte, complăcîndu-se în a relata cu lux de amănunte, inspirate din iconografia misterelor medievale, *Patimile lui Iisus* puse în paralel cu imagini simbolice din „Vechiul Testament", pictura maramureşeană preia din arta Contrareformei acele „figuri" alegorice care erau adesea folosite pentru a sugera „armonia" dintre „Vechiul Testament" şi „Noul Testament"; pe de altă parte, excluzînd aproape total scenele din *viaţa Fecioarei Maria*, pictura maramureşeană se arăta probabil receptivă faţă de ideile Reformei care contesta cultul Fecioarei, repus, în schimb, pe deplin în drepturi de iconografia Contrareformei[72].

Analiza picturilor din bisericile maramureşene ne-a relevat coexistenţa unor STRUCTURI STILISTICE diverse.

Definitorie este în acest sens atitudinea faţă de spaţiu a pictorilor ataşaţi tradiţiei post-bizantine, diferită de a celor aflaţi sub influenţa înnoitoare a barocului.

Dacă picturile care aparţin tradiţiei post-bizantine sînt subordonate liniilor principale ale arhitecturii şi au suprafaţa împărţită, cu rol compoziţional, în panouri şi registre suprapuse, proporţionate cu forma şi dimensiunile bisericii, în schimb picturile redactate sub influenţa barocului încearcă să nege spaţiul arhitectural prin compoziţii agitate şi fărîmiţate, compuse dintr-un joc liber şi deschis de curbe şi contracurbe.

Şi într-un caz şi în celălalt atenţia pentru obţinerea unui efect decorativ al ansamblului este dominantă şi reprezintă una dintre caracteristicile picturii în epocă. Dar modul în care este realizat acest efect diferă de la un pictor la altul, ţinînd cînd de ordinea mai subtilă a distribuţiei unor accente grafice în ritmul compoziţiei, cînd de ponderea sporită a ornamentelor, cînd, în sfîrşit, de însăşi compunerea fastuoasă a formelor în spaţiu.

În toate aceste picturi murale, indiferent dacă sînt ataşate tradiţiei sau sînt tributare unor influenţe exterioare, pătrunde o concepţie înnoitoare, potrivit căreia sînt introduse elemente din realitatea înconjurătoare în peisajele şi cadrele arhitectonice ale scenelor sau în piesele de costum.

În ceea ce priveşte TEHNICA[73] în care sînt executate picturile murale maramureşene, trebuie subliniat că avem de-a face cu lucrări în tempera, în cazul cărora modul de preparare a suportului şi de aplicare a culorilor este asemănător cu cel al icoanelor.

Suprafaţa de pictat este uniformizată prin lipirea unor fîşii din pînză de in sau de cînepă, de lăţimi diferite (5—10 — max. 20 cm.), în funcţie de suprafaţa pe care o au de acoperit — interstiţiile dintre bîrne, trecerea de la un perete la altul sau de la perete la boltă, ori micile porţiuni cu asperităţi, cum sînt nodozităţile lemnului. Aceste fîşii formează totodată un tampon elastic pentru variaţiile de volum ale lemnului la schimbările de temperatură şi umiditate.

Uneori pînza e înlocuită cu bucăți de hîrtie de diferite dimensiuni, care au același rol de a netezi suprafața de pictat[74].

Trebuie menționat faptul că în prezent în Maramureș nu există vreo biserică cu picturi murale executate integral pe pînză, așa cum știm că există în alte regiuni ale țării. Puținele fragmente de picturi pe pînză ce se păstrează în Maramureș sînt de dimensiuni destul de mici și de obicei ulterioare picturilor murale[75].

Toate picturile murale au drept grund un strat relativ subțire de gips întins uniform pe suportul arhitectural din lemn. Pictura executată deasupra este o tempera căreia diferitele tipuri de liant — o emulsie pe bază de ou sau de cazeină, ori o emulsie de ulei — îi conferă un aspect ce diferă de la mat la lucios.

Vom întîlni lucrări executate într-o tempera „clasică“[76], a suprapunerilor succesive, în operele pictorilor de tradiție post-bizantină, dar și în unele de factură barocă. Pe de altă parte, vom recunoaște picturi lucrate într-o tempera grasă[77], cu aspect păstos și strălucitor, care imită stîngaci tehnica de lucru în ulei, în operele relativ tîrzii ale pictorilor „eclectici“.

Meșteri zugravi și interferențe stilistice
Filonul post-bizantin

Încă de la începuturile vieții sale culturale, Maramureșul a făcut parte din ambianța artistică de tradiție bizantină, dar a fost în același timp el însuși un punct de plecare pentru meșteri și icoane către ținuturile ortodoxe învecinate, de la nord și sud.

Legăturile devenite tradiționale cu Moldova au determinat pătrunderea în perimetrul artistic al Maramureșului a unor influențe ale picturii moldovenești[78] care au fost asimilate și interpretate în spiritul artei populare de către meșteri zugravi și iconari localnici, a căror activitate ia o deosebită amploare în veacul al XVIII-lea.

În același timp, evoluția stilistică a operelor acestor zugravi s-a produs în paralel cu activitatea atelierelor similare din mediile rurale de la nord de Carpați, în special cu cele din Ucraina Subcarpatică, Slovacia estică și Polonia sudică. Este vorba despre așa-numitul grup al „icoanelor din nordul Carpaților" care cuprinde lucrări foarte asemănătoare din punctul de vedere al redactărilor iconografice, al tipologiilor și al decorului. Cercetările mai recente[79] întreprinse în legătură cu geneza și evoluția acestui gen de artă atribuie un rol hotărîtor cunoscutului fenomen de „migrație pastorală și colonizare valahă" (în cadrul căruia un rol hotărîtor l-a avut populația maramureșeană) a acestor teritorii de la nordul Carpaților, în cursul unui proces complex care a început în veacurile XIII—XIV și s-a continuat pînă în veacurile XVII—XVIII. Procesul a fost favorizat de prezența unor grupări etnice diferite, dar toate de confesiune creștin-orientală, deci integrate sferei de influență a culturii bizantine, în cadrul căreia contactele cu ținuturile românești erau firești și deveneau din ce în ce mai frecvente și mai complexe[80].

În Maramureș se adaugă în veacul XVIII influențe indirecte ale artei de tradiție post-brîncovenească[81] (în special motive decorative și principii de decor) răspîndite probabil prin intermediul cărților bisericești ilustrate și al puternicelor centre de zugravi din sudul Transilvaniei care preiau și prelucrează la rîndul lor unele elemente de tradiție post-brîncovenească.

Situată între aceste coordonate, pictura de tradiție post-bizantină din Maramureș are dezvoltarea sa originală, exprimată prin personalitatea cîtorva meșteri localnici.

FRAGMENTE DE PICTURI MURALE DIN VEACUL AL XVII-LEA

Biserica din GIULEȘTI—MĂNĂSTIREA, cu o înfățișare mai arhaică[82] și cu inscripții în slavonă săpate în bîrne[83], pare să dateze din veacul al XVII-lea, cu modificări ulterioare la turlă, pronaos și pridvor[84]. La sfîrșitul veacului al XVII-lea biserica exista în orice caz,

pentru că episcopul Stoica datează de aici o scrisoare în 1659[85]; avînd în vedere că mănăstirea a continuat să existe pînă la sfîrşitul veacului al XVIII-lea (în 1777 apare cu această denumire într-o inscripţie pe o icoană[86]), presupunem că lăcaşul însuşi a scăpat, fără mari avarii, invaziei tătare din 1717.[87]

Pictura murală, într-o stare avansată de degradare, este foarte exfoliată, afectată în special de scurgerea apei de ploaie, dar şi de transformările pe care le-a suferit edificiul în decursul timpului.

Programul iconografic nu are o distribuţie logică precisă, sugerînd, alături de diferenţele stilistice şi de grafie, că avem de-a face cu doi meşteri care au lucrat în epoci diferite.

Inconsecvenţele programului iconografic din pictura naosului, cu cicluri fragmentare, ale căror scene apar cu discontinuitate în diferite registre şi în sensuri de desfăşurare diverse (de exemplu ciclul *Patimilor* e prezent fragmentar pe pereţii de vest şi sud în registrele superioare şi pe peretele nordic în registrul inferior), pledează în favoarea ideii că ne aflăm în faţa unor reveniri asupra picturii iniţiale.

Vom distinge astfel două categorii de picturi murale: unele care par fragmente din decorul iniţial, de o deosebită calitate artistică ce ne trimite către pictura veacului XVII, altele, ale căror caracteristici stilistice ne indică veacul XVIII.

Pictura de cea mai bună calitate, de tradiţie post-bizantină, care ne duce cu gîndul spre Moldova, este situată în registrul inferior al pereţilor de nord (cu scenele *Coborîrea de pe cruce*, *Plîngerea*, *Anastasis* şi *Învierea*) şi sud (în special grupul *sfinţilor mucenici*).

Inscripţiile din registrul inferior au o grafie foarte frumoasă, cu duct elegant, litere înalte şi subţiri, ceea ce implică atît o datare mai timpurie, cît şi buna formaţie a zugravului.

Calitatea principală a picturii din registrele inferioare ale pereţilor naosului constă în extrema finețe, de tradiţie bizantină, cu care sînt lucrate figurile: peste proplasma brună, din care sînt rezervate umbrele, se suprapune culoarea ocru cu care sînt conturate volumele feţei (fruntea, pomeţii, bărbia, nasul); trăsăturile sînt desenate cu brun-închis; tuşe albe, puternice, vibrate, subliniază zonele de maximă intensitate luminoasă — deasupra sprîncenelor, pe pomeți, pe nas şi pe bărbie. Tipologia figurilor aparţine, de asemenea, tradiţiei bizantine[88] (cum este de exemplu frumosul chip al apostolului Ioan din scena *Plîngerii*).

Compararea acestor picturi murale cu fragmentele din pictura bisericii din *Breb* ne-au sugerat că ne aflăm în prezenţa unor lucrări datorate aceluiaşi meşter zugrav.

Fragmentele de pictură de la BREB, păstrate într-o foarte precară stare de conservare, se află astăzi în exterior, sub cornişă, pe latura de nord şi cea sud a absidelor laterale.

În inventarele din 1810 şi 1812 ale bisericii din Breb se menţionează că biserica a fost construită înainte de 1531 şi pictată în 1626[89].

Construcţia actuală este rezultatul unor etape succesive. Înălţată iniţial în Copăciş (pe locul unde astăzi se mai află doar un cimitir), ea a fost desfăcută pentru a fi mutată pe locul actual la sfîrşitul secolului al XVI-lea sau la începutul secolului al XVII-lea. Părţile componente au stat un timp demontate, apoi biserica a fost refăcută, iniţial fără abside laterale şi fără turn. Altarul şi absidele laterale au fost construite abia acum 50—70 de ani, ocazie cu care altarul vechi şi catapeteasma, cu picturile lor din 1626, au fost demontate şi refolosite, pictura ajungînd astfel în exterior[90].

Fragmentele de pictură păstrate (făcînd parte probabil din compoziţia tîmplei), reprezintă un şir de *apostoli* încadrîndu-l pe Iisus. Apostolii, înveşmîntaţi în chiton şi himation, binecuvîntează şi poartă cărţi. Proporţiile personajelor, chipurile lor şi tipul de veşminte sînt întru

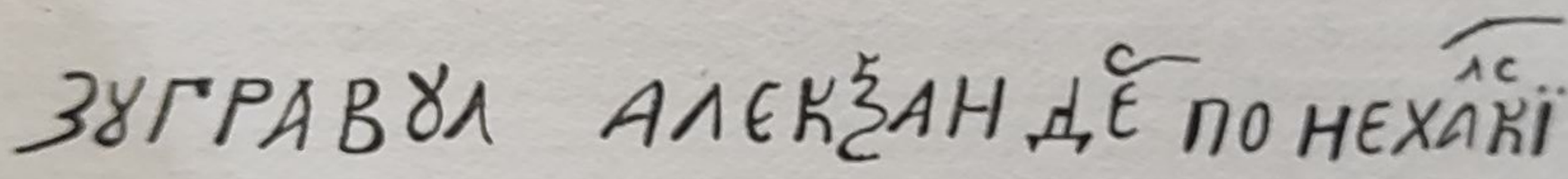
totul asemănătoare celor întîlnite în pictura de la Giuleşti-Mănăstirea. Figurile, construite după aceeaşi tehnică tradiţională a succesiunii straturilor de culoare suprapuse, de la închis la deschis, pornesc de la brun pentru proplasmă, pentru a trece la ocru pentru faţă şi la blicuri fine, albe, pentru zonele de maximă intensitate luminoasă. Culoarea veşmintelor e modulată în tonalităţi de diferite saturaţii, faldurile fiind marcate prin linii albe.

Buna calitate a acestor fragmente de pictură reprezintă un argument în plus pentru vechimea lor, anul 1626 fiind dealtfel singura datare certă a unor picturi murale maramureşene în veacul al XVII-lea[91]. Pe baza marii asemănări stilistice care există între fragmentele de la Breb, databile în 1626 şi acele scene din pictura de la Giuleşti-Mănăstirea despre care a fost vorba, se poate afirma că şi acestea din urmă au fost executate cu probabilitate de acelaşi meşter-zugrav, în prima jumătate a veacului al XVII-lea.

ALEXANDRU PONEHALSKI

Alexandru Ponehalski se afirmă atît ca pictor muralist, cît şi ca zugrav de icoane, cutreierînd satele şi marcînd profund prin prezenţa sa evoluţia stilistică a picturii maramureşene, poate şi în calitate de conducător al unui atelier itinerant[92], ale cărui creaţii au numeroase corespondenţe cu aşa-numitul grup al „icoanelor din nordul Carpaţilor".

Cele două laturi ale activităţii sale sînt indisolubil legate între ele, Ponehalski transferînd formatul şi calităţile miniaturale ale picturii de icoane în pictura murală.



Semnătura zugravului A. Ponehalski.

Prezent în Maramureş în a doua jumătate a veacului XVIII, Alexandru Ponehalski îşi desfăşoară activitatea în mod special pe Valea Cosăului[93], dar şi pe Valea Izei, a Marei şi a Vişeului.

Prima atestare sigură[94] a activităţii sale o reprezintă pictura bisericii din Călineşti-Căieni, semnată şi datată 1754. Este începutul lucrărilor sale pentru bisericile de pe Valea Cosăului unde va executa într-o primă etapă (1754—1762) picturi murale şi icoane la Călineşti—Căieni (pictura murală — 1754)[95], Budeşti—Susani (icoane — 1755[96], pictura murală — 1760[97]), Sîrbi—Susani (tîmpla — 1760 şi icoane pentru această biserică[98]), Budeşti—Josani (grup de icoane din jurul anului 1761 şi ansamblul icoanelor mobile ale tîmplei din 1762[99]) şi unde a reveni, zece ani mai tîrziu, după cum o atestă icoanele din biserica Sîrbi—Susani, Sîrbi—Josani şi Călineşti—Căieni (1772[100], 1775) ca şi pictura uşii diaconeşti de sud din biserica satului Fereşti. Din 1768 datează icoane lucrate în stilul lui Alexandru Ponehalski, aflate în regiunea Bistriţa-Năsăud[101].

În perioada următoare, meşterul e atestat sporadic în diverse zone ale Maramureşului; în 1769, sub numele „Alexa Zugrău", pictează biserica din Berbeşti şi, împreună cu soţia sa Elena, donează acelaşi biserici un clopot[102]; un an mai tîrziu, în 1770, pictează uşile diaconeşti şi icoana pristolului pentru biserica din Borşa[103].

Părăsind Valea Cosăului, el pare a fi autorul icoanelor împărăteşti şi prăznicare de la Strîmtura (1773[104]; este din nou sigur atestat la Giuleşti—Mănăstirea, unde semnează cu numele „Alexa" icoanele împărăteşti (1777—1779)[105], lucrînd probabil între timp şi pentru biserica învecinată din Deseşti (icoane împărăteşti — 1778 şi tîmpla — 1780)[106].

Tot în stilul lui Ponehalski sînt şi icoanele din Muzeul Maramureşului (făcute de el sau poate de atelierul său) care provin de la biserica din Văleni, pictate în jurul anului 1779 pe spatele unor icoane mai vechi[107].

În sfîrşit, încununarea operei sale artistice o reprezintă picturile murale ale bisericii din Ieud-deal, databile în jurul anului 1782, ca şi o icoană din biserică, lucrată în stilul său[108].

Elementul caracteristic pentru definirea picturii murale a lui Alexandru Ponehalski este atitudinea sa tradiţionalistă faţă de spaţiu, exprimată în încadrarea scenelor în suprafeţe dreptunghiulare, inserate în registre suprapuse, proporţionate cu interiorul bisericii. Scenele au adesea dimensiunea unui panou de icoană şi sînt separate prin benzi de culoare roşie; în evoluţia stilistică a pictorului Alexandru Ponehalski, registrele şi chiar scenele vor fi mai tîrziu separate prin benzi cu motive decorative predominant vegetale, dar şi geometrice. Scenele sînt gîndite unele în raport cu celelalte, pentru a forma împreună o compoziţie echilibrată. Principiul simetriei este cel care domină atît în compoziţia de ansamblu a unui perete, cît şi în structura interioară a scenelor; de asemenea, rapelul cromatic joacă un rol important. În alte scene sînt grupate mai multe episoade în acelaşi cadru, conformîndu-le unei perspective ierarhice în care momentele cele mai importante capătă locul central şi dimensiunile planului întîi, iar cele considerate auxiliare sînt de dimensiuni mai mici. În sfîrşit, o ultimă modalitate de compunere a scenelor este aceea a succesiunii lor în „cadre filmice".

Personajele, reprezentate de obicei frontal, se înscriu firesc şi armonios în spaţiu. Numărul lor rămîne întotdeauna modest, permiţînd uşor o grupare echilibrată.

Atitudinile personajelor sînt în general calme, bazate pe puţine gesturi care menţin corpul într-un perfect echilibru de tip static. Pentru a înlătura monotonia, pictorul diferenţiază poziţia mîinilor şi înclinarea capetelor personajelor, dînd astfel ritm întregii compoziţii. Chiar în plină mişcare, personajele par „încremenite" într-unul din momentele acţiunii.

Silueta se încadrează într-un dreptunghi relativ îngust, cu latura mică jos, creîndu-se o formă închisă, de tip bloc.

Veşmintele sînt puţin diferenţiate; personajele sacre poartă tradiţionalul chiton şi himation sau felonul, iar Maica Domnului maforionul; celelalte personaje poartă o tunică scurtă peste una lungă şi uneori, mantii; totuşi în veşmintele reprezentate în pictură pătrund şi notaţii din realitatea înconjurătoare — cîteva elemente de port popular, alături de unele piese care aparţin modei secolului XVIII.

Cutele veşmintelor, desenate cu un ton mai închis decît culoarea locală şi subliniate uneori cu alb, încearcă să sugereze formele anatomice.

Figurile sînt reprezentate frontal, cu contururile desenate cu brun, întărit uneori cu negru, cu o perfectă ştiinţă a armoniei proporţiilor. Desenul trăsăturilor se regăseşte ca o marcă distinctă la toate figurile lui Alexandru Ponehalski; fruntea lată şi înaltă; ochii foarte mari, uşor alungiţi, cu pupila circulară, cu o privire tristă; pleoapa superioară cu contur alb; sprîncenele uşor arcuite, din împreunarea cărora porneşte nasul drept şi subţire; buzele pline, puternic subliniate; în sfîrşit, ciudata dar expresiva stilizare a urechilor sub forma unui C mult întors spre interior.

Construirea figurilor păstrează în opera lui Alexandru Ponehalski ceva din amintirea tehnicii tradiţionale a suprapunerilor succesive: peste ocrul care reprezintă culoarea feţei se aplică pete de un ocru foarte deschis, uşor roz, care indică obrajii şi fruntea; pe deasupra,

puternice blicuri albe marchează zonele de intensitate luminoasă de pe pleoape şi de pe nas.

Animalele reprezentate în cîteva imagini au aerul stîngaci al unor jucării.

Fundalul scenelor este predominant arhitectonic şi format din elemente culese din realitatea înconjurătoare, indicînd totodată etapele evoluţiei stilistice ale picturii lui Ponehalski, în care îşi fac loc treptat, alături de tradiţionalele coifuri piramidale ale bisericilor maramureşene, acoperişurile în formă de bulb ale unor construcţii baroce.

Doar în cazurile absolut necesare iconografiei apar peisaje sumare, sugerînd colinele Maramureşului.

Gama cromatică este restrînsă (ocruri, brunuri, roşu-cărămiziu, verde-măsliniu şi albastru-gri) şi dominată de roşu-cărămiziu.

După cum vom putea remarca, programul iconografic al picturilor lui Alexandru Ponehalski, ataşat tradiţiei post-bizantine, se dovedeşte a fi, în selecţia precum şi în redactarea temelor, simptomatic pentru evoluţia culturală a veacului XVIII.

În altar, dincolo de unele incoerenţe, trebuie remarcată preferinţa pentru episcopii cărturari, iar dintre aceştia alegerea acelora care reprezentau importanţi susţinători ai ortodoxiei atît de ameninţată în acel moment istoric de presiunile catolicismului.

Axarea programului iconografic al naosului aproape în exclusivitate pe o temă etică, ilustrată de scene speciale alese din „Vechiul Testament“ şi din „Noul Testament“, ni se pare că marchează, de asemenea, o importantă schimbare a mentalităţii societăţii săteşti comanditare. Aceeaşi semnificaţie o are şi iconografia pronaosului, care înfăţişează, în *Judecata de apoi* şi în scenele complementare ei, teme predominant moralizatoare.

Redactarea temelor rămîne de cele mai multe ori în limitele tradiţionale; totuşi, ca un reflex firesc al momentului istoric, pătrund şi unele elemente sau chiar redactări datorate în întregime artei Occidentului, care rămîn însă izolate în ansamblul iconografiei post-bizantine.

Prima pictură, datată 1754, care poartă semnătura lui Alexandru Ponehalski, este aceea a bisericii din CĂLINEŞTI-CĂIENI[109], de pe Valea Cosăului.

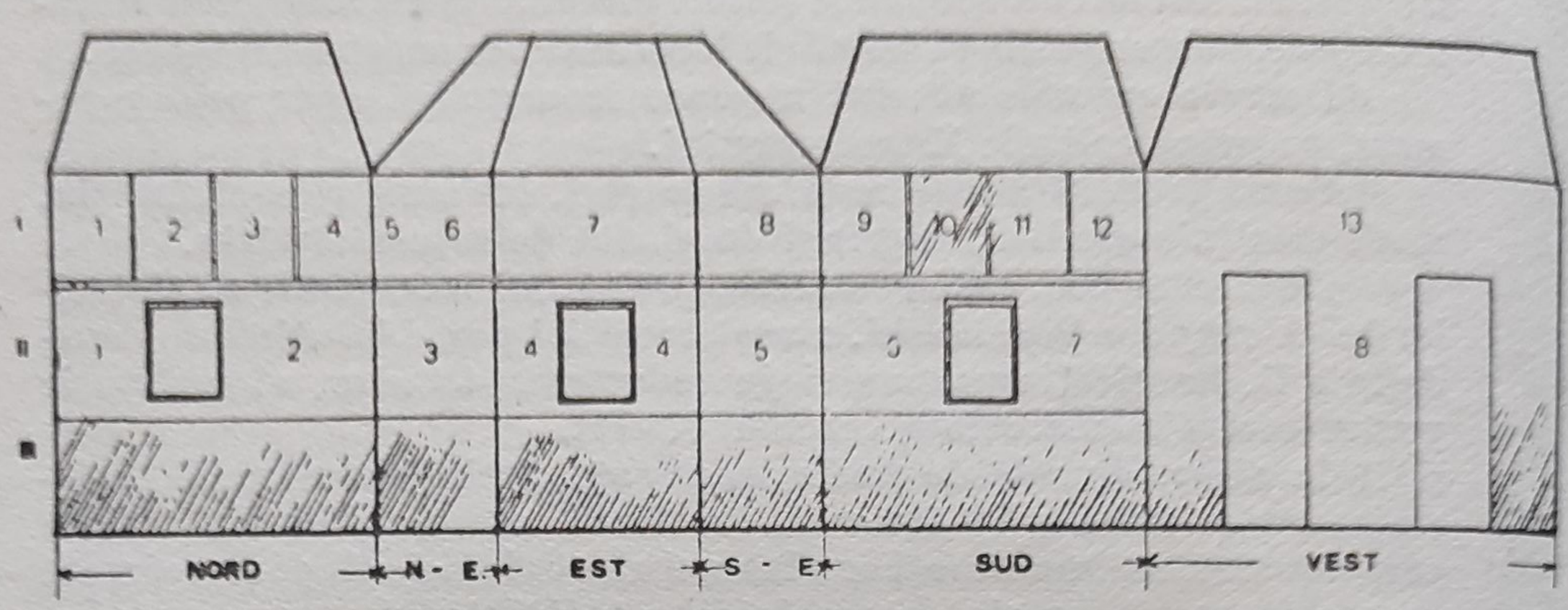
Întîlnim aici, în formă restrînsă şi simplificată din cauza dimensiunilor reduse ale bisericii[110], toate caracteristicile stilului lui Ponehalski: programul iconografic, aceleaşi tipuri de compoziţii ale ansamblului cît şi ale scenelor, modul de a construi personajele şi figurile. Tratarea este însă mai schematică şi mai seacă aici, faţă de lucrările ulterioare.

Lipsită de cupolă, ca toate bisericile de lemn din Maramureş, biserica din Călineşti-Căieni rezervă spaţiul din axul median al bolţii naosului unei figurări a lui *Dumnezeu-Tatăl* („Cel-Vechi-de-Zile“)[111] cu *Sf. Duh porumbel* pe piept, însoţit de serafimi, temă ce semnifică, prin analogie cu o reprezentare similară din naosul bisericii din Budeşti-Susani, explicată de o lungă inscripţie, „pe făcătorul cerului şi al pămîntului, al îngerilor şi al heruvimilor“ etc., adică pe Dumnezeu în primele etape ale „Facerii“.[112] Reprezentarea se leagă de înfăţişarea în continuare, pe poalele bolţii naosului, a primelor capitole din „Geneză“.

În *altar*, pe boltă, apar doar serafimi, iar pe peretele estic, întruparea este sugerată de o temă marială: *Acoperămîntul Maicii Domnului*[113]; deasupra este reprezentată *Înălţarea sf. cruci*.[114]

Dintre scenele cu sens euharistic sînt prezente (marcînd locul unde ar trebui să se afle proscomidia) *Iisus-Viţă de Vie*[115] şi două scene de împărtăşanie (*Sf. Onufrie* şi *Sf. Zosima*). Ideea sacrificiului este

I, ALTAR



sugerată de *Plîngerea lui Iisus* şi de *Mironosiţele la mormînt*; tot aici este ilustrată *Jertfa proorocului Ilie* adusă Dumnezeului adevărat împotriva proorocilor mincinoşi ai zeului Baal.[116].

Rătăcită în iconografia altarului, apare *Pilda vameşului şi a fariseului*.

Teoria sfinţilor ierarhi (denumiţi „patriarhi")[117] ocupă, contrar obiceiului, registrele superioare ale pereţilor altarului. În ca drul selecţiei personajelor[118], demnă de subliniat este înfăţişarea Sf. Sava şi Simeon[119] şi a lui Ioan Mitropolit al Moscovei, reprezentanţi de seamă ai bisericii ortodoxe.

Pe bolta semicilindrică a naosului se desfăşoară, în cadre simple, dreptunghiulare, scene din „Vechiul Testament", începînd cu primele capitole din „Geneză"; se pune accentul pe gravitatea păcatului originar şi pe suita de fapte ce decurg dintr-însul[120] (alungarea din rai, necesitatea muncii trudnice pentru hrană[121], primele păcate pe pămînt şi pedepsirea lor — Cain îl ucide pe Avel şi este la rîndul lui ucis de Lameh[122], etc.).

Pe poalele bolţii se succed, într-o foarte detaliată naraţiune, episoadele *Patimilor* (în 13 scene), puse într-un evident paralelism cu faptele ilustrate din „Vechiul Testament". Se subliniază astfel ideea răscumpărării păcatului originar şi a tuturor consecinţelor lui prin jertfa lui Iisus. Din ciclul apariţiilor de după *răstignire* sînt prezente: *Învierea, Cina din Emaus* şi *Necredinţa lui Toma*.

Scenele din viaţa lui Iisus se reduc la reprezentarea a şapte minuni şi se completează prin şapte pilde, înscrise pe pereţii naosului, dar şi intercalate printre alte scene, pe poalele bolţii. De remarcat în acest sens *Pilda bunului Samaritean*, plasată pe boltă, printre scene din „Vechiul Testament", ca „figură" a lui Iisus[123]. Celelalte teme sînt alese în special pentru sensul lor moralizator: *Pilda fiului risipitor, Pilda fecioarelor, Iisus eliberează femeia adulteră, Pilda Samaritencei la fîntînă, Pilda „cu paiul şi bîrna", Pilda orbilor*. Dintre minuni sînt alese numai scene de vindecări, iar dintre praznice numai *Învierea lui Lazăr*.

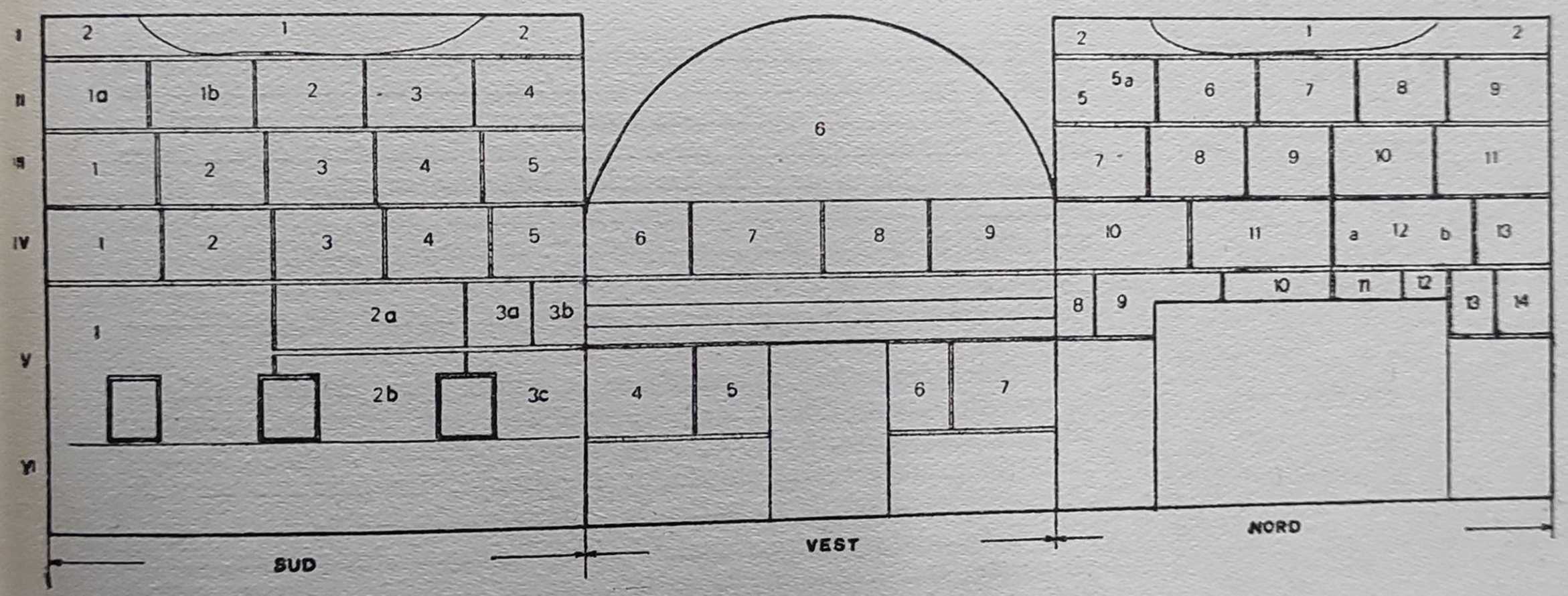
Trebuie subliniat faptul că ciclul marilor sărbători este fragmentar ilustrat, iar ciclul Fecioarei[124] și cel al copilăriei lui Isus lipsesc din iconografia naosului.

În schimb, programul iconografic se completează cu ciclul vieții *Sf. Dimitrie* și al vieții *Sf. Nestor*, teme aproape nelipsite din bisericile maramureșene, probabil datorită semnificației speciale, cu note locale, pe care o capătă scena finală a luptei lui Nestor cu uriașul Lie, păgînul[125].

Pe pereții naosului mai apar *Sf. Teodosie* și *Preacuviosul Antonie*[126]. De asemenea, este înfățișată *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria* care, plasată în naos, este o aluzie la necesitatea păstrării credinței tradiționale în confruntarea acesteia cu ereziile[127] (temă deosebit de acută pentru biserica maramureșeană).

Pronaosul este dominat de o singură temă majoră — *Judecata de apoi* care se desfășoară amplu pe întreg peretele estic[128] fără delimitări grafice în cadre sau registre. Sus e înfățișat *Iisus judecător*, în veșmîntul „Patimilor", încadrat de *apostolii* așezați în jilțuri; mai jos *Adam și Eva*, îngenuncheați; în partea dreaptă, într-o compoziție pe diagonală, sînt reprezentate cele 12 *Vămi ale Văzduhului*[129], sub forma unei scări cu douăsprezece acoperișuri triunghiulare. Sufletele, figurate prin personaje de mici dimensiuni, coboară scara însoțite de îngerul lor păzitor, care arată de fiecare dată, pe un rotulus desfășurat, răspunsul la învinuirile aduse de diavoli[130].

Fig. 11 CĂLINEȘTI-CĂIENI, NAOS



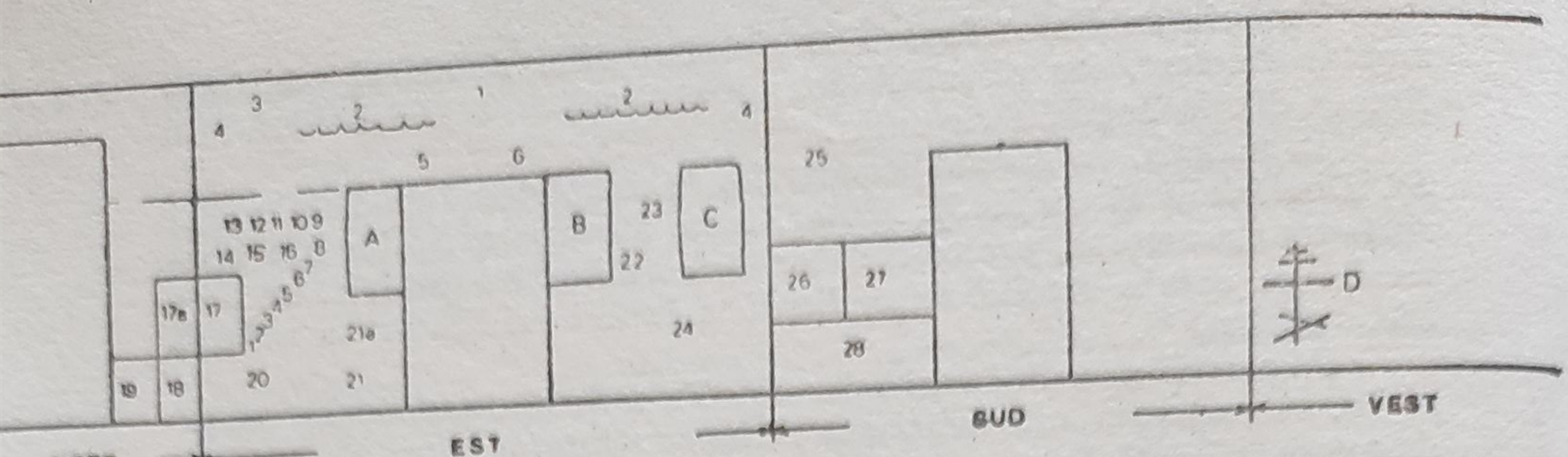
I
1. Dumnezeu-Tatăl („făcătorul cerului și al pămîntului") cu Sf. Duh-porumbel, 2. Serafim.

II
1. Pilda bunului samarinean (a. Un om atacat de tîlhari, b. bunul samarinean îl îngrijește pe cel atacat), 2. Ispita șarpelui, 3. Izgonirea lui Adam și a Evei din rai, 4. Adam și Eva plîngînd la ușa raiului, 5. Adam și Eva îl plîng pe Avel, 5a. Cain fuge din fața Domnului, 6. Lameh îl ucide pe Cain, 7. Adam lucrează pămîntul și Eva toarce, 8. Cain îl ucide pe Avel, 9. Lameh plînge, cu femeile sale, moartea lui Cain și a lui Tubalcain.

III
1. Iisus vindecă un bubos, 2. Iisus învie pe fiica lui Iair, 3. Iisus potolește vînturile și marea, 4. Iisus mănîncă cu vameșii(?), 5. Pilda fățarnicului, 6. Cina cea de taină, 7. Spălarea picioarelor, 8. Rugăciunea în Grădina Ghetsimani, 9. Prinderea lui Iisus, 10. Lepădarea lui Petru, 11. Iisus la Caiafa.

IV
1. Necredința lui Toma, 2. Vindecarea slăbănogului, 3. Iisus cu samarineanca la fîntînă, 4. Vindecarea orbului, 5. Viziunea Sf. Petru din Alexandria, 6. Iuda se spînzură, 7. Pilat se spală pe mîini, 8. Judecata arhiereilor, 9. Flagelarea, 10. Încoronarea cu spini, 11. Drumul crucii, 12, a. Golgota cu cele trei cruci și instrumentele Patimilor, b. Punerea pe cruce, 13. Învierea.

V
1. Învierea lui Lazăr, 2. Pilda celor zece fecioare (a. Fecioarele înțelepte, b. Fecioarele nebune), 3. Pilda fiului risipitor (a. Plecarea fiului risipitor; b. Fiul risipitor duce o viață destrăbălată; c. Întoarcerea fiului risipitor), 4. Iisus în casa lui Simon, 5. Sf. cuvios Antonie, 6. Sf. Teodosie, 7. Iisus eliberează pe femeia adulteră, 8. Pilda orbilor (fragment), 9. Înălțarea sf. Ilie, 10. Judecata sf. Dimitrie, 11. Sf. Dimitrie în închisoare îl binecuvîntează pe Nestor, 12. Sf. Dimitrie, 13. Lupta lui Nestor cu Lie, 14. Decapitarea sf. Nestor.



I—II
Judecata de apoi
I
1. Iisus judecător, 2. Apostoli, 3. „Neamu împăraţilor", 4. Înger trîmbiţînd, 5. Adam, 6. Eva.
II
1—12. Vămile Văzduhului, 13. Înger aducînd sufletele la vamă, 14. „Neamu călugărilor", 15. „Neamu săhaştrilor", 16. „Neamu călugăriţelor", 17. Sfinţi la poarta raiului, 17a. Raiul cu cei trei patriarhi, 18. „Niam împărătesc", 19. „Niam ficioare", 20. Diavol cu suflete în spate, 21. Diavol cu suflete în roabă şi înger cu sabie, 22. Cumpăna judecăţii, 23. Moise cu evreii(?), 24. Focul iadului („duhănaşu", „mi(n)cenoşi"), 25. Învierea morţilor, 26. „Niam patriarşi", 27. „Niam preoţi", 28. Moartea(?)
A = Icoana Maicii Domnului cu pruncul.
B = Icoana Iisus Hristos învăţător.
C = Icoana Sf. Andrei(?).
D = Crucea; A scris Alexander Ponehalski.

Toată partea inferioară a peretelui estic, de o parte şi de cealaltă a uşii, e rezervată unei scene din *Iad*: un diavol cară în spate un grup de oameni, îndreptîndu-se spre un şarpe-balaur cu coroană pe cap, un altul duce sufletele într-o roabă, dar e întîmpinat de un înger în zbor cu sabia scoasă. *Psyhostasia* (cîntărirea sufletelor) este şi ea reprezentată imediat deasupra flăcărilor iadului care cuprind talgerul mai greu, în care se află „nedreptatea", în timp ce „dreptatea", mai uşoară, se ridică spre cer. Dintre păcatele nominalizate se mai desciforează „duhănaşu" şi „mincenoşi". În registrul inferior este reprezentată „moartea".

Cete (denumite „neamuri") se întreaptă spre judecată, risipite în spaţiile rămase libere: Moise (urmat de evrei), împăraţi, călugări, sihaştri, călugăriţe, fecioare, împărătese, „patriarşi", preoţi. În faţa „cetăţii" raiului[131] sînt împăraţi şi episcopi, iar înăuntru se vede „Iacov"[132] patriarhul, cu sufletele celor aleşi în braţe.

Intercalate printre scenele *Judecăţii de apoi* sînt pictate, direct pe perete, trei icoane mari, de tipul celor împărăteşti, reprezentînd pe *Iisus învăţător*, *Maica Domnului cu pruncul*, de tip Hodighitria, şi *Sf. Andrei* (?)[133]. Ele sînt delimitate de restul picturii prin rame pictate cu motivul funiei răsucite, iar fondul lor roşu e vibrat de pete albe.

Aceste icoane ne oferă posibilitatea studierii modului în care Alexandru Ponehalski îşi construieşte figurile în tehnica tradiţională a suprapunerilor succesive, posibilitate cu atît mai interesantă cu cît avem de-a face simultan cu dubla lui formaţie — de iconar şi de pictor muralist. Peste proplasma brun-roşcată, volumele feţei sînt marcate cu un alb-roz uşor modulat, iar trăsăturile cu brun aproape negru, dublat pentru umbre cu un ton saturat de brun. Tuşe fine albe vin să sublinieze conturul pleoapei superioare. Tot o linie subţire albă dublează şi conturul veşmintelor, element ce va deveni dominant în pictura de la Ieud.

Faptul că biserica era de dimensiuni reduse a impus împărţirea spaţiului de pictat în scene mici şi o simplificare a redării picturale. Supra-

feţele sînt mai puţin vibrate, iar motivele decorative cu greu îşi pot face loc[134]. Din această cauză stilul pare sec, personajele fiind reduse aproape numai la conturarea siluetelor şi a faldurilor prin desen. Totuşi, acest stil aproape schematic în detalii este suplinit de interesul pentru organizările spaţiale destul de savante, bazate cînd pe simetrie, cînd pe alternanţă şi simetrie inversă, cînd pe o succesiune filmică a episoadelor, desfăşurate în friză. Fundalurile cuprind arhitecturi variate ca dimensiuni şi orientare, contribuind totodată la despărţirea scenelor şi ritmarea compoziţiilor. Clădirile sînt simple şi prezentate de cele mai multe ori izolat sau într-o simplă juxtapunere; apar elemente inspirate din arhitectura locală, case şi turnuri cu acoperişuri înalte, în două ape, din şindrilă.

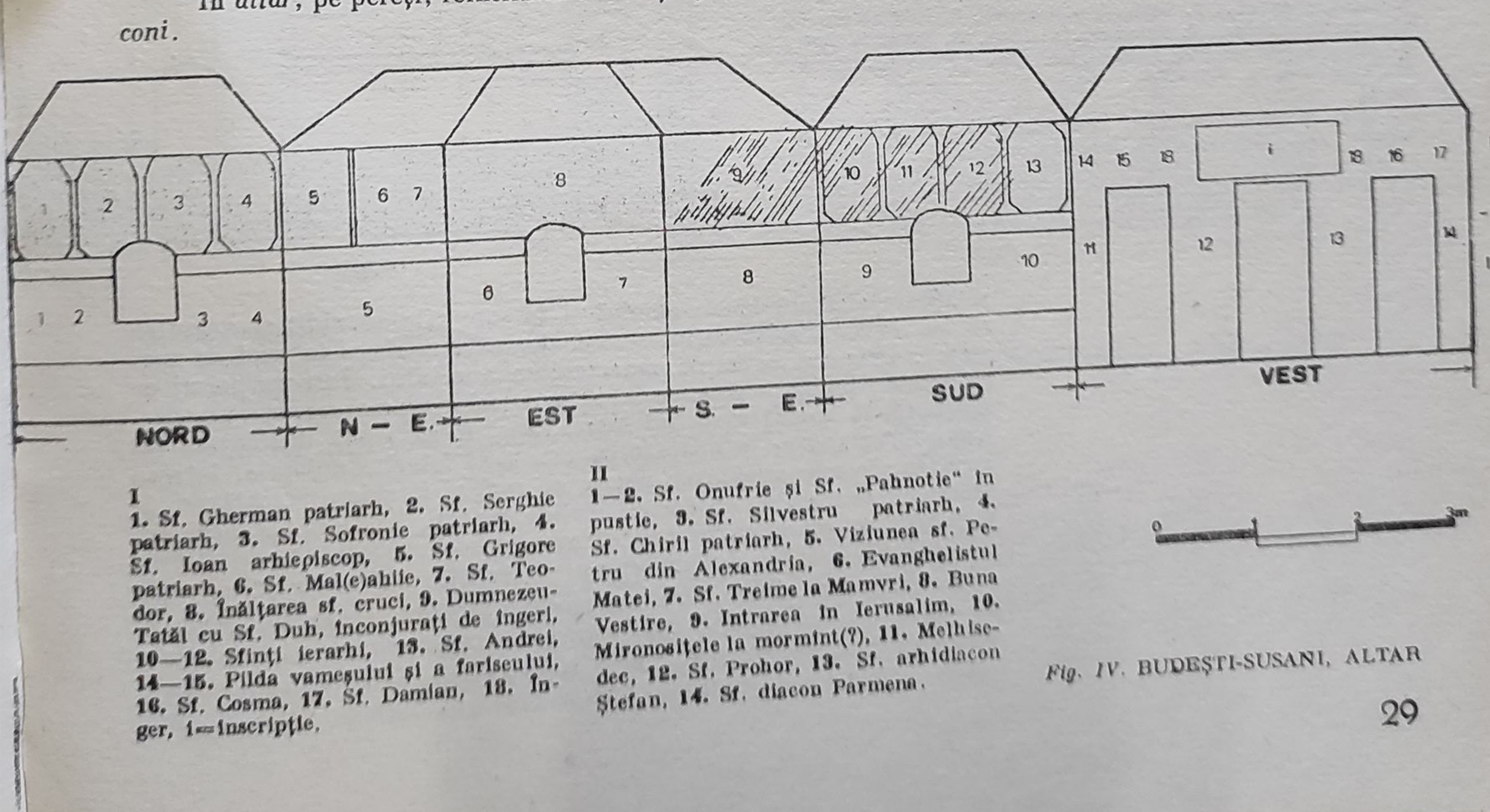
În ciuda mijloacelor restrînse de exprimare, cîteva figuri se disting prin reuşita reprezentării. De o deosebită valoare sînt încercările de a caracteriza starea psihologică a fecioarelor nebune: poziţia uşor diferenţiată a capetelor înclinate trist, ochii închişi sau privind în gol, braţele încrucişate pe piept în semn de resemnare.

O altă figură de o frumuseţe senină este aceea a lui *Dumnezeu-Tatăl*, care priveşte blînd în jos, cu ochii foarte mari şi expresivi, cu pleoapa superioară subliniată de un fin contur alb. De asemenea sînt de remarcat personajele din scena *Iisus eliberează femeia adulteră* cu chipurile vibrate de puternice blicuri albe. Unele elemente introduse în pictură sînt inspirate din realitatea locală, fapt caracteristic de altfel pentru mentalitatea veacului al XVIII-lea: cămaşa albă, ţărănească, cu motive alese, a lui Iisus copil, năframa albă şi şorţul purtat de „femeile lui Lameh", furca înaltă din care toarce Eva, diferitele tipuri de pălării de modă apuseană ale soldaţilor din ciclul *Patimilor*, arhitecturile inspirate din turnurile bisericilor maramureşene, etc.

Alexandru Ponehalski, arhitectură, *detaliu din pictura bisericii Călineşti-Căieni, 1754.*

Pictura din 1760 a bisericii din BUDEŞTI-SUSANI[135], care cuprinde numai jumătatea vestică a pereţilor naosului, tîmpla şi altarul[136], ne oferă atît formule compoziţionale complexe, cît şi figuri de o mare frumuseţe, care anunţă cristalizarea stilului lui Ponehalski.

În *altar*, pe pereţi, reîntîlnim *teoria sfinţilor ierarhi*[137] şi *arhidiaconi*.



I
1. Sf. Gherman patriarh, **2.** Sf. Serghie patriarh, **3.** Sf. Sofronie patriarh, **4.** Sf. Ioan arhiepiscop, **5.** Sf. Grigore patriarh, **6.** Sf. Mal(e)ahiie, **7.** Sf. Teodor, **8.** Înălţarea sf. cruci, **9.** Dumnezeu-Tatăl cu Sf. Duh, înconjuraţi de îngeri, **10—12.** Sfinţi ierarhi, **13.** Sf. Andrei, **14—15.** Pilda vameşului şi a fariseului, **16.** Sf. Cosma, **17.** Sf. Damian, **18.** Înger, i=inscripţie.

II
1—2. Sf. Onufrie şi Sf. „Pahnotie" în pustie, **3.** Sf. Silvestru patriarh, **4.** Sf. Chiril patriarh, **5.** Viziunea sf. Petru din Alexandria, **6.** Evanghelistul Matei, **7.** Sf. Treime la Mamvri, **8.** Buna Vestire, **9.** Intrarea în Ierusalim, **10.** Mironosiţele la mormînt(?), **11.** Melhisedec, **12.** Sf. Prohor, **13.** Sf. arhidiacon Ştefan, **14.** Sf. diacon Parmena.

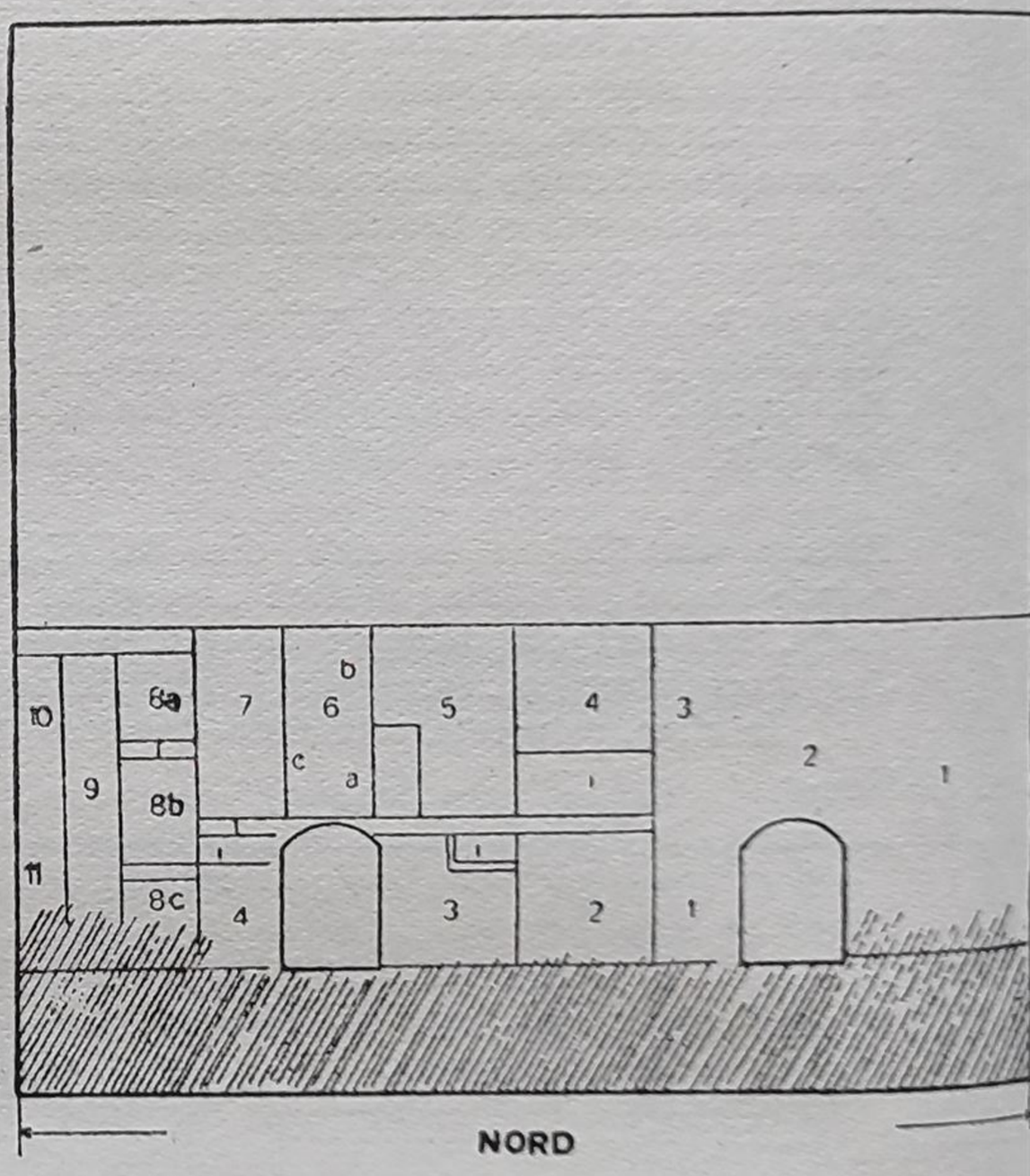
Fig. IV. BUDEŞTI-SUSANI, ALTAR

În centru este figurată *Sf. Treime la Mamvri*[138]; deasupra este reprezentată *Înălțarea sf. cruci*. Întruparea este prevestită în scena *Bunei Vestiri*. *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria* își găsește locul în dreptul proscomidiei datorită implicațiilor euharistice pe care le conține tema[139]. Iconografia altarului se completează prin scenele de împărtășanie ale sfinților Onufrie și Pafnutie în pustiu, și prin episodul *Mironosițelor la mormînt*, legat de ideea jertfei și a învierii.

Dacă *Intrarea în Ierusalim* își găsește firesc locul aici ca prefigurare a intrării lui Iisus în cetatea „Ierusalimului ceresc", în schimb *Pilda vameșului și a fariseului* apare din nou izolată în iconografia altarului.

Ca și la Călinești-Căieni, în *naos* ciclul debutează cu primele capitole din „Geneză"; prima scenă, înfățișîndu-l pe *Dumnezeu-Tatăl* cu *Sf. Duh porumbel* pe piept, este însoțită de o lungă inscripție explicativă care începe în slavonă și continuă în românește; „... adecă tatăl au făcut ceriul și pămîntul și în cer îngeri și hirovimi și serafimi și alte podoabe în cer și au făcut om pre Adam și paseri și pești

Fig. V BUDEȘTI-SUSANI, NAOS



N—I
1. Facerea lui Adam și a Evei, **2.** Ispita șarpelui, **3.** Adam și Eva izgoniți din rai, **4.** Dumnezeu-Tatăl, făcătorul cerului și al pămîntului, **5.** Cain și Avel aduc jertfe, **6a.** Avel mort, **6b.** Cain fugind din fața Domnului **6c.** Adam și Eva îl plîng pe Avel, **7.** Lameh și femeile lui plîng moartea lui Cain și a lui Tubalcain, **8.** Lupta lui Nestor cu Lie păgînul, **8a.** Lie în țepi, **8b.** Decapitarea sf. Nestor, **9.** Sf. mucenic Dimitrie, **10.** Judecarea sf. Dimitrie, **11.** Sf. Dimitrie în închisoare îl binecuvîntează pe Nestor.

N—II
1. Adam și Eva plîng la ușa raiului, **2.** Adam lucrează pămîntul și Eva toarce, **3.** Cain îl ucide pe Avel, **4.** Lameh îl ucide pe Cain.

S—I
1. Cina cea de taină, **2.** Spălarea picioarelor, **3.** Rugăciunea în Grădina Ghetsimani, **4.** Prinderea lui Iisus, **5.** Iisus la Ana, **6.** Iisus la Caiafa, **7.** Batjocorirea, **8a.** Căința sf. Petru, **8b.** Lepădarea sf. Petru.

S—II
1. Iisus la Pilat, **1a.** Visul nevestei lui Pilat, **2.** Iuda se spînzură, **3.** Flagelarea, **4.** Încoronarea cu spini, **5.** Drumul crucii.
i = inscripție.

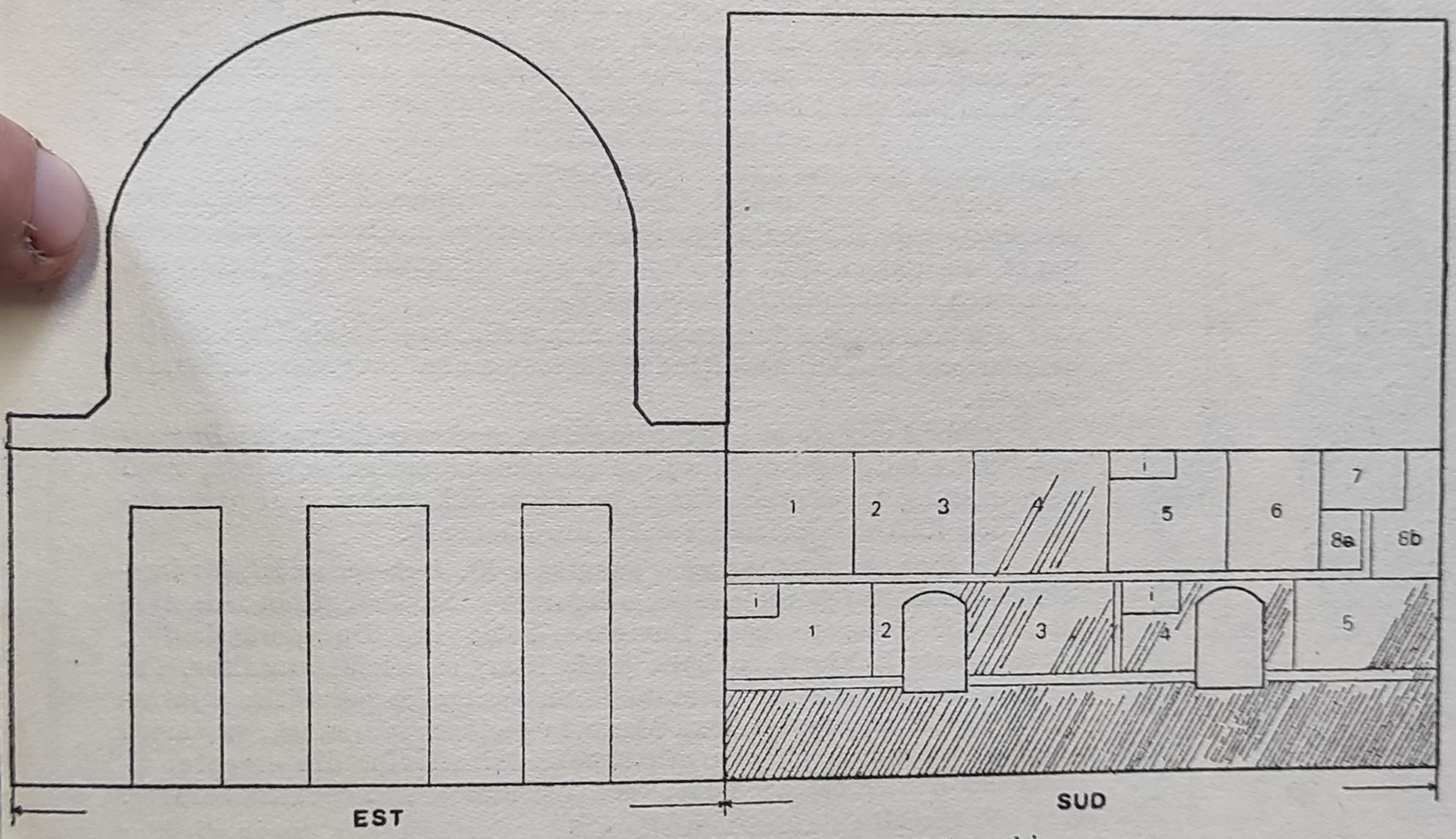
și h(i)ara și toată hrana omului și în șase zile au zidit și a șaptea zii au o sfințit și în ceriul s-au hodenit întru slava în veci de veci amin". Urmează o amplă reprezentare a raiului. Într-un peisaj de coline cu contururi line, asemănătoare celor maramureșene, Dumnezeu-Tatăl îi insuflă viață lui Adam, apoi Evei, ieșită din coasta lui Adam. Tot spațiul e populat cu cele mai felurite animale, într-un amestec pitoresc și plin de poezie de real și imaginar[140]. Alături de animalele cunoscute la noi (cai, un cîine, un lup, un cerb, o căprioară și iezuți, un miel, un mistreț și un urs), apar o cămilă, un elefant și un leu, dar și un centaur cu arc și săgeată. Printre pești se vede și o sirenă, iar printre păsări, o ciudată făptură, cu corp și picioare de patruped, cu aripi și coadă de pasăre. Reprezentările sînt de o stîngăcie fermecătoare (singură o căprioară își întoarce capul într-o mișcare firească și grațioasă), majoritatea animalelor au aerul unor

jucării care se înfruntă sau se înşiruie cumineţi, iar o mulţime de patrupede sînt greu identificabile, cu figuri oscilînd între animal şi uman.

Ciclul continuă pe peretele nordic, cu scene din „Vechiul Testament“ (închise în cadre simple, dreptunghiulare), alese, de asemenea, pentru a ilustra seria păcatelor umane (ispitirea şarpelui, alungarea din rai[141], Adam şi Eva plîngînd la uşa raiului, apoi lucrînd pe pămînt; primul omor şi consecinţele lui — Cain îl ucide pe Avel, Lameh îl ucide din greşeală pe Cain, Lameh deplînge moartea lui Tubalcain).

Pe peretele opus se desfăşoară episoadele *Patimilor*, în 13 scene, pline de detalii narative, de la *Cina cea de taină* pînă la *Drumul crucii*.[142] Urmează *Viaţa sfîntului Dimitrie*, în 6 episoade, culminînd cu scena luptei dintre Nestor şi Lie şi cu aruncarea lui Lie în ţepi.

Merită subliniat faptul că programul iconografic al naosului se reduce aproape exclusiv la reprezentările cu sens moralizator din „Vechiul Testament“, puse în paralel cu *Patimile*, ceea ce implică o schimbare de optică în mentalitatea societăţii sătești comanditare.



În pictura bisericii din Budeşti-Susani, scenele sînt relativ mari şi aerate, cu puţine personaje echilibrat amplasate în spaţiu, în compoziţii realizate prin dispunere simetrică, prin alternanţă şi rapel cromatic sau prin divizarea scenei principale în cadre mai mici, formate din episoade complementare (de exemplu scena *Batjocorirea lui Iisus* asociată cu *Lepădarea lui Petru*).

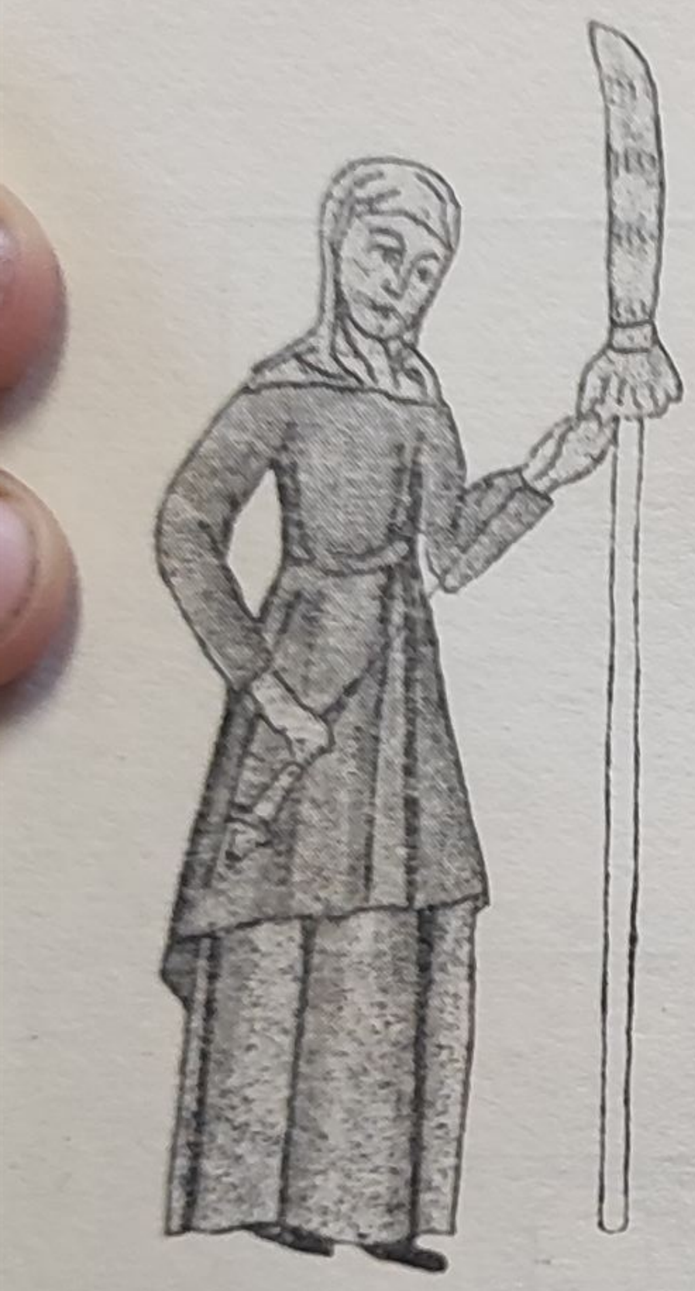
Faţă de biserica din Călineşti-Căieni, pictorul a avut aici spaţiul necesar pentru a conferi fiecărei teme amploarea adecvată. Astfel, *Raiul* este înfăţişat nedelimitat grafic, iar *Drumul crucii* se desfăşoară în lungime. Fundalul scenelor e adesea vibrat prin introducerea unor inscripţii în chenare ornamentate. Arhitecturile joacă, de asemenea, un rol important în separarea scenelor şi în ritmarea compo-

ziţiilor; de remarcat că alături de binecunoscutele coifuri piramidale ale bisericilor maramureşene, încep să-şi facă apariţia cupolele în formă de bulb caracteristice barocului.

Alexandru Ponehalski a pictat aici figuri de o deosebită frumuseţe, cum sînt chipurile celor trei îngeri din *Sf. Treime la Mamvri*, cu ovalul feţei uşor rotunjit, încadrat de părul pieptănat cu cărare la mijloc, cu fruntea lată şi cu ochii migdalaţi, conturaţi de o linie fină albă.

Expresivi sînt, de asemenea, *Adam şi Eva* pe ale căror feţe s-au aşternut durerea şi regretul după alungarea din rai. Adam îşi înclină cu tristeţe capul, sprijinindu-l de braţ, cu ochii închişi; întregul său corp pare încovoiat sub povara sentimentelor; Eva se întoarce din poarta „cetăţii" raiului şi priveşte pentru ultima oară în urmă.

La rîndul său, *Iisus*, împovărat de cruce şi încununat cu coroana de spini, are un chip deosebit de frumos, dominat de ochii mari, de o tristeţe senină.



Alexandru Ponehalski, Eva torcînd, detaliu din pictura bisericii Budeşti-Susani, 1760.

Desăvîrşirea operei lui Alexandru Ponehalski este reprezentată de pictura bisericii din IEUD-DEAL. Din nefericire, aceasta este singura la care ne lipsesc atît datarea, cît şi semnătura meşterului[143]. În lipsa unor informaţii precise, analiza iconografică şi stilistică a ansamblului nu lasă nici o îndoială asupra faptului că avem de-a face cu acelaşi meşter a cărui semnătură o întîlnim la Călineşti-Căieni, la Budeşti-Susani şi Josani sau la Sîrbi-Susani.

Bogăţia programului iconografic, complexitatea rezolvărilor compoziţionale, elocvenţa figurilor şi varietatea motivelor ornamentale par să confirme că avem de-a face cu opera de maturitate a pictorului, ulterioară tuturor celorlalte lucrări[144].

Pictura acoperă în întregime încăperile, suprafeţele largi oferite de interiorul bisericii permiţînd desfăşurarea unui program iconografic complet.

Pe axul median al bolţii naosului se regăseşte figura lui *Dumnezeu-Tatăl* („Cel-Vechi-de-Zile"), cu Sf. Duh-porumbel pe piept, temă ce reprezintă, aşa cum am văzut, pe „făcătorul cerului şi al pămîntului", deci ilustrează primele versete din „Geneză".

În *altar*, pe boltă, apare o imagine a *Sf. Duh-porumbel*, iar imediat dedesubt, pe peretele estic, o figurare a *Sf. Treimi*, în redactare occidentală (Iisus cu crucea, Dumnezeu-Tatăl şi Sf. Duh-porumbel)[145], căreia îi este închinată simbolic jertfa liturgică oficiată în altar. Tot pe peretele estic este reprezentată *Buna Vestire* (ca prevestire a întrupării) înfăţişînd-o pe Fecioara Maria în picioare la o masă, cu cartea deschisă în faţă, în timp ce arhanghelul Mihail vine din dreapta, ţinînd într-o mînă ramura bunei vestiri şi indicînd cu cealaltă cerul[146].

Pe pereţii altarului se desfăşoară, de jur împrejur, *teoria sfinţilor ierarhi* („patriarhi"). Semnificativă ni se pare reprezentarea sfinţilor Sava şi Simeon, a mitropolitului Alexie al Rusiei, a lui Petru mitropolit de Kiev[147] şi a lui Ioan mitropolitul Moscovei, alegeri care, dincolo de indicaţiile pe care le conţin despre legăturile culturale şi formaţia pictorului, constituie încă o dovadă a persistenţei tradiţiei ortodoxe în Maramureş.

Pe latura nord-estică a altarului, în dreptul proscomidiei, apare scena cu sens euharistic *Iisus-Viţă-de-Vie*, iar pe locul diaconiconului este reprezentată *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria* alături de *Sf. Nicolae*, amîndoi fiind consideraţi apărători de seamă ai credinţei tradiţionale.

Pictura *naosului* este şi aici consacrată paralelismului cu sens moralizator dintre scenele „Vechiului Testament" şi „Noului Testament".

Pe extremităţile de nord şi sud ale bolţii şi pe poalele bolţii se desfăşoară episoadele „Genezei" şi acele scene din „Vechiul Testament" care ilustrează consecinţele păcatului originar: ispitirea şarpelui, alungarea din rai, Adam sapă şi Eva toarce, Cain îl omoară pe Avel şi e blestemat de Dumnezeu, Lameh îl ucide pe Cain. Aceleaşi note locale apar în costumul şi uneltele personajelor (năframa, şorţul, furca înaltă de tors).

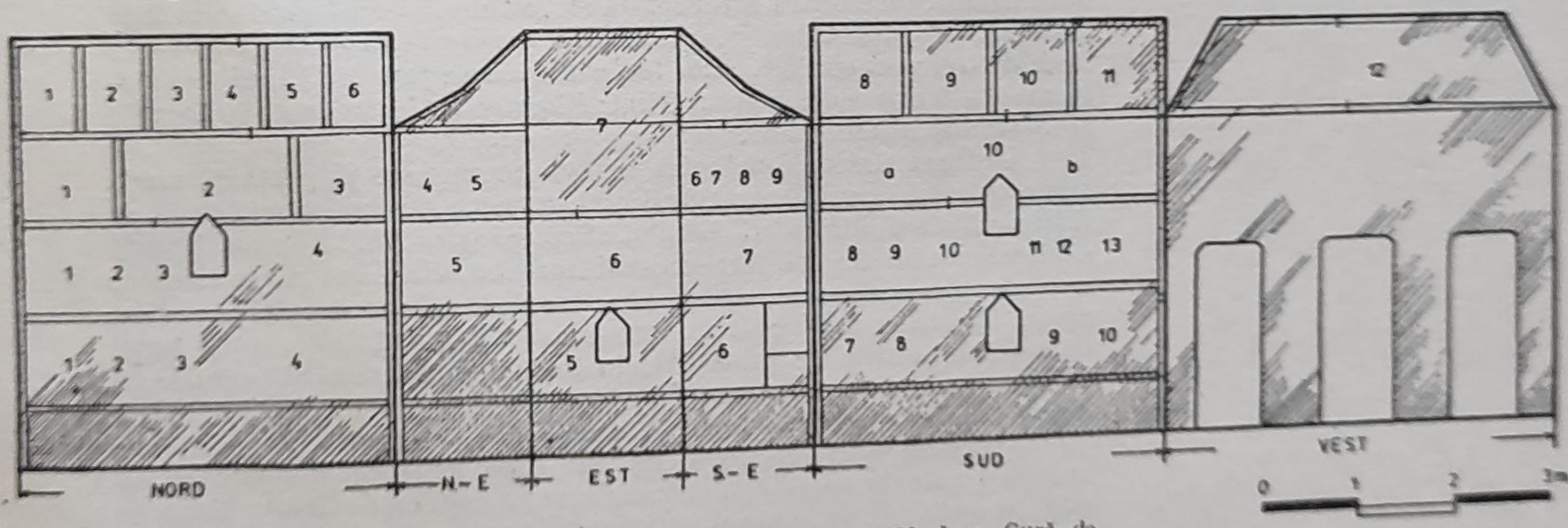
Pe pereţii naosului este reprezentat, pe două registre, în 18 episoade, ciclul *Patimilor*. Ne vom opri mai îndelung asupra lui deoarece aici întîlnim cea mai completă şi detaliată reprezentare a sa.

Ciclul debutează cu *Cina cea de taină* (scenă foarte degradată şi abia recognoscibilă), după care urmează *Spălarea picioarelor*. Tema e reprezentată prescurtat, figurîndu-l pe apostolul Petru în dialog cu Iisus („non tantum pedes sed caput")[148] şi încă un apostol în prim plan, în timp ce prezenţa celorlalţi e doar sugerată de aureole dispuse în perspectivă corală. Iisus e îngenuncheat, ca în redactarea occidentală a temei[149], dar gestul său (o mînă ţine piciorul apostolului, cealaltă e ridicată în semn de dialog, amintind răspunsul la protestul iniţial al apostolului Petru) e discret şi aluziv, ca în redactarea bizantină[150].

Următoarea temă, *Rugăciunea pe Muntele Măslinilor*, îi înfăţişează pe cei trei discipoli preferaţi, adormiţi în timp ce vegheau[151] şi pe Iisus în rugăciune, într-un spaţiu închis[152]; un înger îi prezintă caliciul metaforic (pomenit de „Evanghelia lui Luca"), instrumentele patimilor (crucea, cuiele, cleştele) şi ale batjocoririi (capul care scuipă şi mîna care loveşte), nuielele Flagelării şi coroana din *Încununarea cu spini*.

Prinderea lui Iisus e redată cu toate detaliile, în scene complementare: *Sărutul lui Iuda*, *Iuda îşi primeşte banii*[153], *Sinuciderea lui Iuda*[154]. *Lepădarea lui Petru* este prezentată în varianta cea mai populară, a dialogului cu servitoarea[155], în timp ce cocoşul anunţă cea de-a treia renegare.

Fig. VI IEUD. ALTAR



I

1. Evanghelistul Matei, 2. Gherman patriarh, 3. ... patriarh, 4. indescifrabil, 5. Sf. Ioan Damaschin, 6. Evanghelistul Marcu, 7. Sf. Treime, 8. Evanghelistul Luca, 9. Serghie patriarh, 10. Anatolie patriarh, 11. Evanghelistul Ioan, 12. Scenă de glorificare a lui Iisus(?).

II

1. Sf. Ioan mitropolitul, 2. Sf. Andrei, 3. Iacob patriarh, 4. Sf. Sava, 5. Sf. Simeon, 6. Sf. Vasile cel Mare, 7. Sf. Grigore Dialogul, 8. Sf. Ioan Gură de Aur, 9. Sf. Ioan milostiv patriarh, 10a,b Deisis.

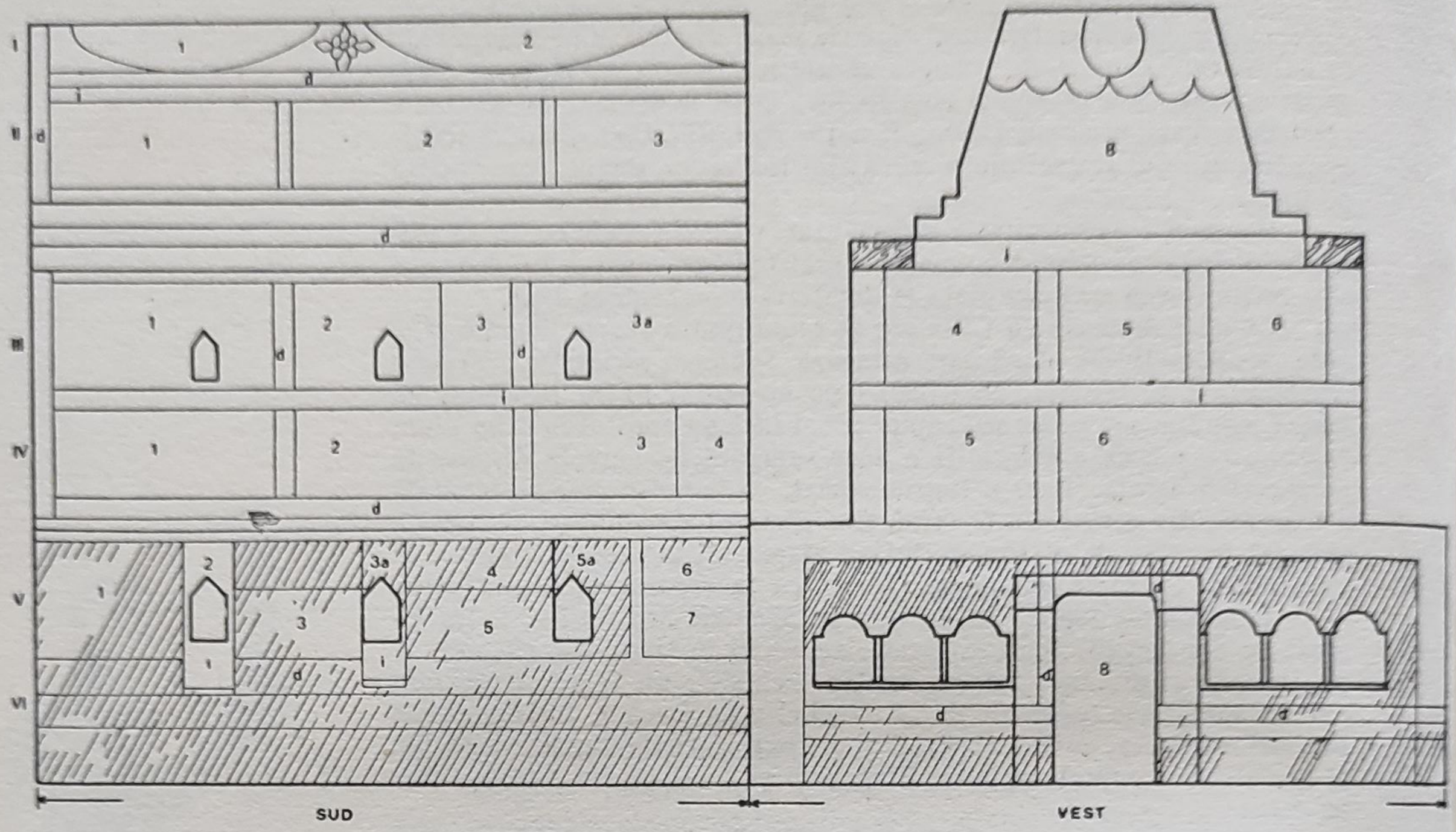
III

1. Sf. Grigore al Nisei, 2. Sf. Ioan Înaintemergătorul, 3. Silvestru papă al Romei, 4. Sf. mucenic Ignatie, purtătorul de Dumnezeu, 5. Sf. Alexie mitropolitul Rusiei, 6. Sf. Petru mitropolit de Kiev, 7. Cneaz din Vladimir(?), 8. Ioan mitropolit al Moscovei, 9. Sf. Grigore, 10—11. Sfinţii episcopi ai Alexandriei Atanase şi Chiril, 12—13. Sfinţii cuvioşi mucenici Teopempt şi Teotim.

IV

1. Sf. Vasile, 2. Sf. Silvestru, 3. Sf. Chiril, 4. Iisus-Viţă-de-Vie, 5. Buna Vestire, 6. Sf. Nicolae (episod din viaţă), 7. Viziunea sf. Petru din Alexandria, 8. Sf. Grigore, 9. Sf. Manuil, 10. Sf. Teodor.

V = draperie.



Ciclul narativ descrie *Judecata lui Iisus*, consemnînd toate episoadele peregrinărilor sale: *Iisus la Ana*[156] (reprezentat cu două coroane puse una peste alta); *Iisus la Caiafa* („popă mare" avînd ca atribute iconografice mitra sacerdotală și gestul sfîșierii hainelor în fața „blasfemiei" acuzatului[157]), prima *Batjocorire* (Iisus îngenunchеat e lovit de trei persoane)[158], *Iisus la Irod*, *Iisus în fața lui Pilat*[159] și momentele ulterioare deciziei lui Pilat: *Flagelarea*, *Încoronarea cu spini*[160] și *Schimbarea hainelor*[161].

Ordinea strict cronologică a faptelor nu este respectată, unele scene apărînd în suita narațiunii mai devreme sau mai tîrziu decît ar fi firesc. Totuși, din ciclul complet al episoadelor *Patimilor* nu lipsește decît momentul alegerii între Iisus și Barnaba, din scena „Ecce Homo".

Amplu desfășurat, aproape pe toată lungimea peretelui vestic, apare *Drumul crucii*[162]; Iisus încovoiat sub greutate[163], este legat cu o funie și tîrît de soldați[164]; în față îi apare sfînta Veronica cu năframa[165]; cortegiul e urmat de o suită de demnitari călări, cu Pilat, Ana și Caiafa în frunte, îmbrăcați în costume din veacul al XVIII-lea[166].

Urmează scena *Răstignirii*[167] lui Iisus între cei doi tîlhari (cu brațele legate în spatele traversei, spre deosebire de Iisus, bătut în cuie pe cruce)[168], în prezența sfintelor femei, a apostolului Ioan și a purtătorului de lance care îl împunge în coastă pe Iisus răstignit[169].

Ciclul se încheie cu *Învierea*, într-o reprezentare care asociază într-o singură scenă redactarea aluzivă bizantină *Cele trei Marii la mormînt* întîmpinate de înger[170], cu versiunea mai nouă, apărută prin contaminare cu *Înălțarea* — Iisus în picioare, ridicîndu-se din mormîntul pe care dorm ostașii de pază.

După cum am putut urmări, ciclul *Patimilor* capătă aici o amploare deosebită, prezentînd detaliat chiar momentele episodice. Redactările țin de cele mai multe ori de tradiția iconografiei bizantine, neîmprumutînd în această epocă de extremă influență catolică decît puține și nesemnificative elemente din arta Occidentului.

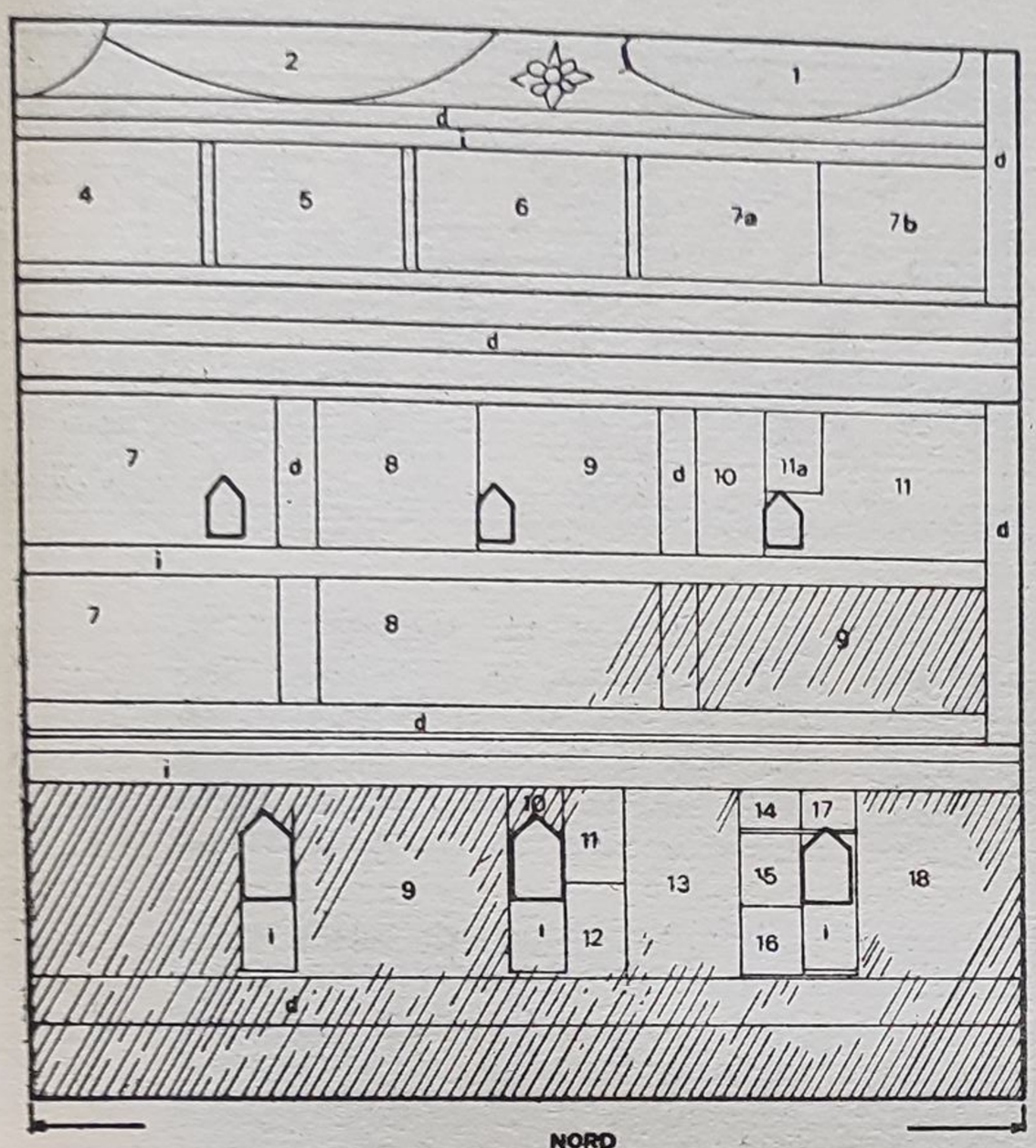


Fig. VII IEUD, NAOS

I

1. Dumnezeu-Tatăl, **2.** Serafim.

II

I. Ispita şarpelui, **2.** Alungarea din rai. **3.** Adam lucrează pămîntul şi Eva toarce, **4.** Cain îl ucide pe Avel, **5.** Cain fuge din faţa Domnului, **6.** Lameh îl ucide pe Cain, **7a, b.** Pilda bunului samarinean, **8.** Înălţarea lui Iisus.

III

1. Cina cea de taină, **2.** Spălarea picioarelor, **3.** Rugăciunea din Grădina Ghetsimani (**a.** trei apostoli dormind, **b.** Iisus în rugăciune), **4.** Sărutul lui Iuda, **5.** Iuda primeşte preţul vînzării, **6.** Iisus la Ana, **7.** Iisus la Caiafa, **8.** Batjocorirea, **9.** Lepădarea sf. Petru, **10.** Iuda se spînzură, **11.** Iisus la Pilat, **11a.** Visul soţiei lui Pilat.

IV

1. Iisus la Irod şi Schimbarea hainelor, **2.** Flagelarea, **3.** Încoronarea cu spini, **4.** Sf. Varvara în temniţă, **5.** Pilat se spală pe mîini, **6.** Drumul crucii, **7.** Crucificarea, **8.** Învierea, **9.** Lapidarea arhidiaconului Ştefan.

V

1. Drumul Damascului, **2.** Sf. Simeon Stîlpnicul, **3.** Filoxenia lui Avraam, **3a.** Sf. Ioan, **4.** Avraam este binecuvîntat de Melhisedec, **5.** Iisus întrebat de învăţătorul de lege, **5a.** Sfînt neidentificat, **6.** Prezentarea Fecioarei la templu, **7.** Sf. mucenici Mardarie şi Evstratie, **8.** Samson omorînd leul, **9.** Înălţarea sf. cruci, **10.** Sf. prooroc Isaia, **11.** Sf. Dimitrie îl binecuvîntează pe Nestor, **12.** Mucenicia sf. Dimitrie, **13.** Sf. Dimitrie călare, **14.** Lupta lui Nestor cu Lie păgînul, **15.** Lie aruncat în ţepi, **16.** Decapitarea lui Nestor, **17.** Sf. prooroc Ilie, **18.** Diaconul Filip botează un eunuc.

VI = draperie; **d** = decor; **i** = inscripţie.

Programul iconografic al naosului se întregeşte cu reprezentarea *Înălţării lui Iisus*, singura temă din ciclul marilor sărbători.

Ciclul copilăriei, vieţii publice şi apariţiilor după moarte ale lui Iisus sînt absente, ca şi ciclul vieţii Fecioarei.

În schimb întîlnim printre scenele din „Vechiul Testament“ două „figuri“ ale lui Iisus în scenele *Bunul Samarinean* şi *Samson ucigînd leul* (ca figură a lui Iisus victorios[171]).

Programul naosului se completează cu scene din vieţile sfinţilor. Este nelipsit, firesţe, ciclul *vieţii sfîntului Dumitru* (care îl învinge pe împăratul păgîn Maxim şi apoi îl converteşte pe Nestor), asociat luptei lui Nestor cu Lie şi încheiat cu aruncarea lui Lie în ţepi[172]. Celelalte scene sînt: *Sf. Varvara în temniţă* (intercalată în ciclul *Patimilor*) şi *Lapidarea sfîntului Ştefan*, primul martir al creştinătăţii (care încheie ciclul *Patimilor*). De asemenea, apar, reprezentaţi bust, în medalioane, *Proorocul Ilie* şi *Sf. Simion Stîlpnicul*[173].

Alte două scene, situate în extrema răsăriteană a pereţilor naosului, au ca temă majoră convertirea şi botezul: este vorba de *Convertirea lui Saul pe drumul Damascului*[174] şi de *Convertirea eunucului de către diaconul Filip*[175]. Temele ocupă spaţii mari şi sînt descrise pe larg, în cîteva episoade complementare, însoţite de inscripţii explicative.

Ciclul se încheie cu *Înălţarea crucii* care aminteşte consacrarea principalului simbol al creştinismului.

Pronaosul bisericii din Ieud este dedicat *Judecăţii de apoi* şi te-
melor adiacente. Redactarea iconografică este cea tradiţională[176], grupînd personajele ierarhic în registre suprapuse. Separarea registrelor nu se face prin benzi sau cadre, ci compoziţia se desfăşoară liber pe întreg peretele. În centrul primului registru se află *Iisus judecător* în veşmîntul Patimilor, încadrat de doi îngeri care trîmbiţează; de o parte şi de alta, Maria şi Ioan, în intercesiune (*Deisis*), apoi *apostolii* aşezaţi în jilţuri; un brîu de nori marchează această zonă celestă; dedesubt, mîna dumnezeiască ţine balanţa judecăţii, încadrată de *Adam şi*

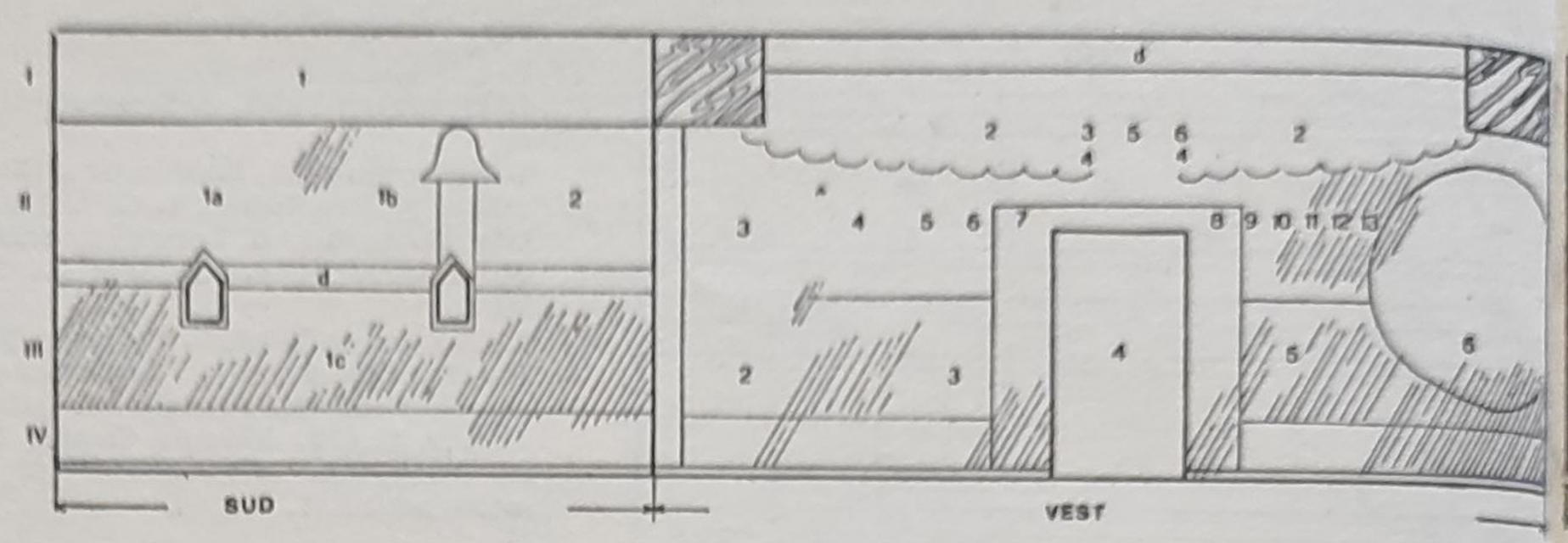


Fig. VIII IEUD, PRONAOS

I.
1. Serafimi, 2. Apostoli, 3, 5, 6. Deisis, 4. Îngeri trîmbiţînd, 7. Proorocul Ghedeon, 8. Prooroc, 9. Buna Vestire, 10. Proorocul Moise, 11. Proorocul Zaharia, 12. Proorocul Isaia.

II
1. Pilda celor zece fecioare, (a. Fecioarele înţelepte, b. Iisus cu biserica-mireasă), 2. Cei trei patriarhi în rai, 3. Vămile Văzduhului, 4. „Ceata călugăriţelor", 5. „Ceata săhaştrilor", 7. Adam, 8. Eva, 9. Moise, 10. Evreii, 11. Turcii, 12. Tătarii, 13. „Harapii", 14. Sf. muceniţă Iuliana, 15. Sf. muceniţă Nastasia, 16. Judecarea sf. Paraschiva, 17. Flagelarea sf. Paraschiva, 18. Scoaterea ochilor sf. Paraschiva, 19. Sf. Petru eliberat de înger, 20. Sf. Maria Magda-

Eva în rugăciune; apoi, în stînga şi în dreapta, se înşiruie cetele păcătoşilor (Moise urmat de evrei, turci, tătari şi harapi[177]) şi ale celor drepţi. În registrul de jos, focul iadului îi cuprinde pe cei damnaţi, notat fiecare cu păcatul său, într-o interesantă cronică a realităţilor sociale: „duhănaşul", „crăşmarul", „care lucră în Duminică", „cine nu-i cu dreptatea", „mincinosul", „cijmarul care lucră rău", „tilhar", „beţivu", „care au omorît", „care au omorît cuconi", „care doarme Duminica şi n-au venit la biserică"[178].

În extrema stîngă a peretelui vestic sînt înfăţişate *Moartea* sub forma unui schelet cu coasă şi greblă şi *Învierea morţilor*.

În partea dreaptă se succed cetele celor drepţi: sihaştri, călugări, călugăriţe. Urmează *Vămile Văzduhului*, temă dezvoltată, aşa cum am văzut, şi în pronaosul bisericii din Călineşti-Căieni. La Ieud reprezentarea este prescurtată: doi îngeri în zbor, cu cîte un suflet în braţe, răspund acuzaţiilor diavolului, iar al treilea înger apără cu suliţa un grup de oameni, confruntîndu-se cu un diavol aşezat pe cupola unei biserici[179]. Imediat dedesubt, începe *iadul*, simbolizat ca şi la Călineşti-Căieni de un diavol care duce damnaţi într-o roabă.

Pe peretele sudic sînt înfăţişaţi cei trei „patriarhi" — Avraam, Iacob şi Isaac — în rai, ţinînd în braţe sufletele celor aleşi. În registrul inferior, *Parabola fecioarelor* este asociată metaforic cu semnificaţia *Judecăţii de apoi* care domină pronaosul[180].

Pe uşa pronaosului este zugrăvit *Sf. Cristofor*, temă prin excelenţă occidentală[181], căruia credinţele populare îi atribuiau un rol protector împotriva morţii subite. De aceea imaginea sa de dimensiuni uriaşe era pictată în exteriorul bisericii, pentru a putea fi văzută de departe.

Judecata de apoi, *Cîntărirea sufletelor*, *Sf. Cristofor* şi *Parabola fecioarelor* sînt scene legate prin sensul lor eshatologic[182].

Pictura tavanului pronaosului întregeşte sensul funerar al ansamblului prin reprezentarea dreptului Enoch, a proorocului Ilie şi a evanghelistului Ioan care au fost „răpiţi" la cer cu trupul, toţi consideraţi „figuri" ale înălţării lui Iisus şi simboluri ale speranţei în înviere[183]. În mod special *Înălţarea proorocului Ilie* este asociată cu „a doua venire" a lui Iisus, iar episodul cu mantia aruncată de Ilie ucenicului său Elisei este interpretat ca o prefigurare a coborîrii Sf. Duh asupra apostolilor[184]; scena alăturată, *Sf. Ilie hrănit de corb*, este o „figură" a euharistiei şi totodată un exemplu al îndurării divine faţă de cei aleşi[185] (alăturîndu-se astfel semnificaţiei eshatologice a pronaosului).

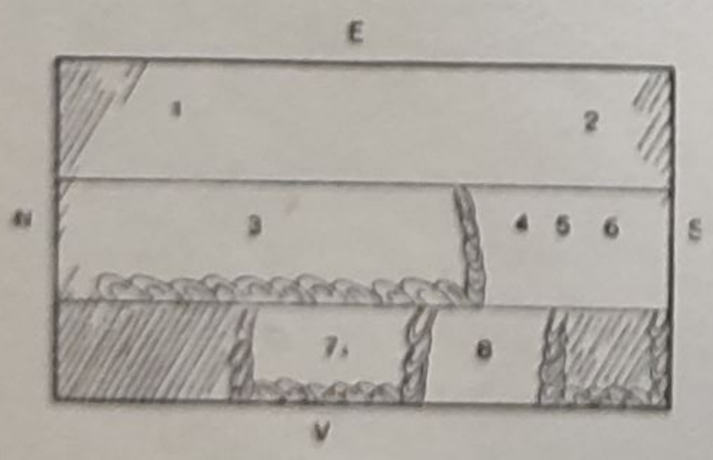
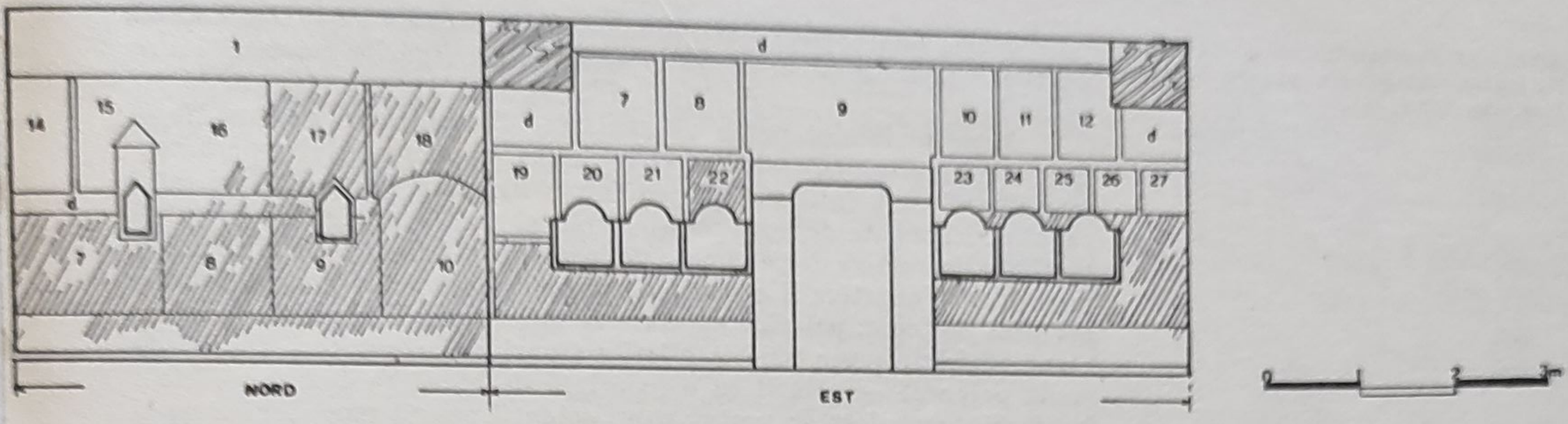


Fig. IX IEUD, PRONAOS, TAVAN
1. Proorocul Elisei investit de proorocul Ilie, 2. Proorocul Ilie hrănit de corb, 3. Înălţarea proorocului Ilie, 4. Sf. Enoh, 5. Sf. Ilie, 6. Sf. Ioan, 7. Luna, 8. Soarele.



lena, **21.** Sf. Sofia, **22.** Distrus, **23.** Sf. Paraschiva, **24.** Sf. Marina, **25.** Sf. Xenia, **26.** Sf. Elena, **27.** Sf. Veronica.

III

1c. Fecioarele nebune, **2.** Vămile Văzduhului, **3.** Cîntărirea sufletelor, **4.** Sf. Cristofor, **5.** Iadul (chinurile păcătoşilor), **6.** Moartea, **7.** Iisus eliberează pe femeia adulteră, **8.** Arderea sf. Paraschiva, **9.** Tragerea pe roată a sf. Paraschiva, **10.** Decapitarea sf. Paraschiva.

IV — draperie;

d = decor.

Peretele estic poartă deasupra uşii reprezentarea *Bunei Vestiri* (hramul bisericii), încadrată de prooroci în primul registru şi de mucenițe în al doilea.

Peretele nordic al pronaosului înfăţişează cîteva mucenițe, printre care *Sf. Paraschiva*, cu episoadele martiriului său. Alături apare scena cu femeia adulteră pe care fariseii voiau să o lapideze. Alegerea acestor teme care au ca personaje principale femei poate fi pusă în legătură cu un program iconografic potrivit pronaosului ca „biserică a femeilor".

Unul dintre cele mai bune exemple de organizare compoziţională a scenelor unui perete în ansamblu este timpanul vestic al naosului. În registrul median, personajele scenei centrale *Iuda primeşte banii* sînt dispuse simetric faţă de un ax central. Acesta devine în acelaşi timp ax de simetrie pentru personajele celor două scene alăturate (*Sărutul lui Iuda* şi *Iisus în faţa lui Ana*) care formează, faţă de scena centrală, două paranteze închise. Scena care ocupă tot registrul superior (*Înălţarea lui Iisus*) reia compoziţia simetrică, al cărei mijloc corespunde cu scena centrală a registrului median. Numai în registrul inferior simetria, care extinsă pe întreg peretele risca să devină monotonă, este întreruptă prin împărţirea în două scene inegale: *Pilat se spală pe mîini*, de dimensiunile obişnuite, şi *Drumul crucii*, în care narațiunea se desfăşoară mult în lungime. În acelaşi timp, mişcarea fiecărui personaj din cele trei registre suprapuse urmăreşte crearea unui ritm pe întregul perete.

Compoziţia scenelor este supusă aceleiaşi legi a simetriei în reprezentarea *Adam şi Eva în rai* şi *Adam şi Eva lucrează pe pămînt* sau în *Schimbarea hainelor* şi *Flagelarea*, unde figurările se reduc la cîteva personaje proiectate pe un fond plat, iar succesiunea în adîncime a planurilor e sugerată prin desfăşurarea lor pe verticală. În acest caz compoziţia de ansamblu este rezultatul simplei juxtapuneri a scenelor organizate prin simetrie.

Există şi posibilitatea grupării mai multor episoade în cadrul unei singure scene cu centrul de mari dimensiuni, înfăţişînd, conform unei perspective ierarhice, momentul esenţial iar episoadele auxiliare fiind repartizate prin rapel compoziţional în restul spaţiului (*Convertirea lui Saul* şi *Convertirea eunucului*).

Atunci cînd înşiruirea personajelor pe un singur registru (*apostolii* din *Judecata de apoi*) ar putea fi monotonă, mişcarea abia sugerată de

Alexandru Ponehalski, personaje din Judecata de apoi, *pictura bisericii Ieud, cca 1783.*

Alexandru Ponehalski, soldat *din ciclul* Patimilor, *detaliu din pictura bisericii Ieud, cca 1782.*

poziţia uşor diferenţiată a mîinilor sau de înclinarea capetelor creează un ritm ondulatoriu, calm, care reintegrează figurile compoziţiei de ansamblu.

Veşmintele sînt puţin diferenţiate. Totuşi, dacă pentru Maica Domnului maforionul este corect reprodus, pentru celelalte personaje feminine el se transformă adesea într-o năframă înfăşurată în jurul capului. Elemente de port popular apar şi aici, sporadic, în croiul şi motivele decorative de pe cămaşa pe care o poartă Iisus copil. În schimb personajelor negative li se atribuie piese de îmbrăcăminte nespecifice portului ţărănesc: pelerine agrafate în faţă; mantii cu gulere mari de blană răsfrînte peste umeri; diferite tipuri de acoperitori de cap de modă poloneză — pălării cu o fîşie lată de blană pe bor sau căciuli îmblănite, cu calota de postav roşu; soldaţii poartă pantaloni strîmţi şi cizme înalte, iar pe cap au caschete a căror formă derivă din bicornul de modă apuseană.

Din spirit decorativ, pictorul subliniază grafic, cu simplitate şi echilibru, liniile principale ale costumului: cu alb marginile hainelor, cu contur dublu desenul cizmelor, poalele mantalei sau bordura mînecilor; o astfel de reprezentare minuţioasă alternează cu alta sobră, în care apar numai cutele într-un ton acromat, pe fondul local (*Schimbarea hainelor*).

Reluarea în pictură a narării *Patimilor* este tristă dar solemnă, întrucît este ritualică; totul se întîmplă aievea, cu bogăţie de detalii, chiar localizatoare, dar într-un mod obligatoriu, dinainte determinat. Fiecare personaj îşi joacă rolul cu demnitate, cu aerul că trebuie să o facă, chiar cu amărăciune şi cu un oarecare sentiment al „istoricului". Înseşi personajele negative — călăii din *Flagelarea* sau cei din *Încoronarea cu spini* — au aceeaşi frumuseţe calmă pe care o are şi Iisus. Pilat este aproape un cap de expresie, cu privirea lui pierdută, uitîndu-se parcă pe sine în gestul istoric al spălării pe mîini. Frumosul Cristofor îşi înclină capul cu graţia firească pe care o au toate personajele: un braţ se sprijină uşor pe şold, celălalt ţine un toiag înfrunzit. Figura lui Cristofor se aseamănă cu aceea a lui Iisus din scena de deasupra a *Judecăţii de apoi*: pieptănătura linsă, cu cărare la mijloc şi barba rotunjită îi încadrează faţa, subliniindu-i ovalul perfect în care se înscriu trăsăturile, prin linii strict grafice.

E atîta frumuseţe în fiecare scenă, Iisus e la fel de senin în toate momentele *Patimilor* (în *Încununarea cu spini* sau în *Drumul crucii*) şi aceasta pentru că drama naraţiunii e concepută ritualic, cu discreţia şi sobrietatea pe care o emană toate operele de tradiţie bizantină. Istoria se desfăşoară lent în curbele mari ale compoziţiei, în dreptunghiurile largi ale scenelor, repovestind episoadele obligatorii ale dramei.

Animalele reprezentate în cîteva scene au aerul unor jucării ca şi în pictura de la Budeşti-Susani. În rai, şarpele o priveşte cu ochi umani pe Eva; alături mai apar cîteva animale — un leu, un ţap şi, din nou, un centaur cu arc şi săgeată. Plecînd din rai, oamenii sînt întovărăşiţi de un mic elefant şi de un cîine care îi aşteaptă aşezat cuminte. Caii rotaţi care trag trăsura eunucului sînt acoperiţi cu o mulţime de pete decorative. În sfîrşit, leul pe care-l biruie Samson are o figură stranie, descinsă din vreo descriere literară de tipul „Fiziologului".

Fundalul scenelor este şi aici predominant arhitectonic, dar de această dată clădirile sînt rareori izolate ori simplu juxtapuse, ci se aglomerează în cele mai variate şi mai pitoreşti forme de tipul „aranjamentelor scenografice" din miniaturi; alături de tradiţionalele turnuri piramidale se înmulţesc acoperişurile baroce, în diverse forme de bulbi, iar printre frontoanele triunghiulare apare „atica poloneză", compusă dintr-o succesiune de volute. Suprafaţa faţadelor e la rîndul ei vibrată prin forma şi aşezarea deschiderilor (dreptunghiulare, semicirculare,

circulare ori în acoladă, cu sau fără grilaje); cornişele sînt şi ele împodobite cu motive simple, grafice, în timp ce acoperişurile sînt ritmate prin forme şi aşezarea şirurilor de şindrilă. Spiritul decorativ intervine pretutindeni şi acoperă suprafeţele disponibile cu mici accente ornamentale.

Apar şi cîteva notaţii de peisaj: coline cu traseu îndulcit, ca în peisajul maramureşean, în scena *Raiului*; trei copaci, cu frunzele consemnate minuţios în spatele celor trei patriarhi din „Ierusalimul ceresc".

Culorile, într-o gamă caldă, restrînsă şi sobră (roşu-cărămiziu, albastru-gri, ocru-încălzit spre roşu, brun-cald, verde-măsliniu, mult alb şi puţin negru), susţin, prin alternanţă, ritmul compoziţiei.

Dominanta cromatică e totuşi roşul-cărămiziu, în opoziţie sau în alternanţă cu albastrul-gri, la care se adaugă accentele albului.

Benzile cu motive decorative care delimitează marginile peretrice şi cu motive vegetale.

Motivele geometrice sînt puţine şi ocupă un spaţiu restrîns: o linie în zigzag creează un joc de triunghiuri sau romburi, în spaţiul astfel ordonat înscriindu-se ornamente liniare simple, desenate într-o culoare contrastantă cu fondul (roşu-cărămiziu sau negru pe fond deschis sau alb pe fond albastru-gri).

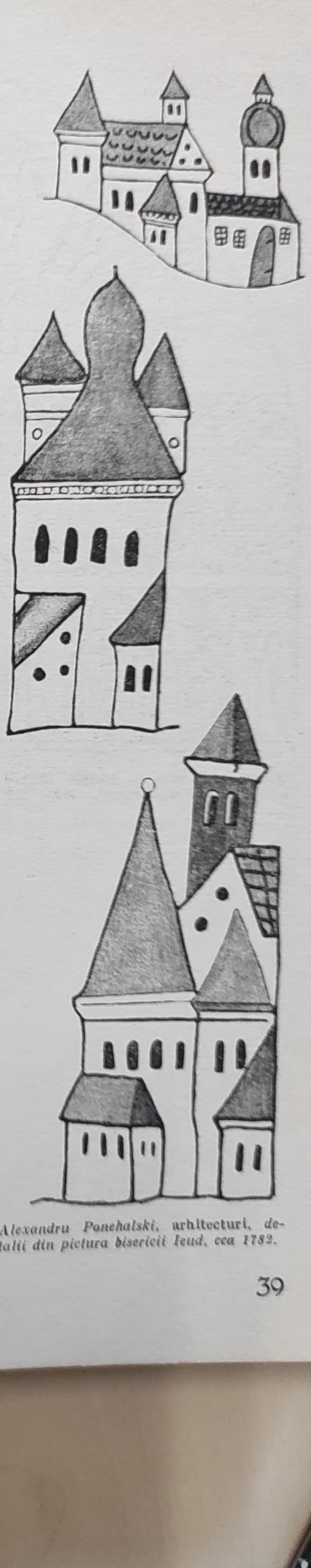
Predominante sînt motivele vegetale[186]. Acestea sînt axate pe un vrej meandric cu ondulaţii de respiraţie egală care generează un ritm de val, cu succesiuni uniforme, permanent vizibil în întreg ansamblul. De pe acest suport se desfac motive vegetale (frunze de stejar, de iederă sau de viţă sălbatică) desenate liber, cu aceeaşi plăcere grafică pe care o întîlnim în toată pictura de la Ieud. Unduirea frunzelor urmează ritmul care, intenţionînd o desfăşurare decorativă, se întoarce spre mişcarea firească, organică, a modelului originar. Nimic nu devine sec sau artificial, pentru a fi simplu motiv, dimpotrivă, ornamentul este cel care tinde spre firescul naturii pe care o interpretează într-un realism moderat.

Între aceste două tipuri de decor, există o categorie intermediară care, valorificînd linia sinuoasă a vrejului-suport, foloseşte elemente stilizate mai apropiate de motivele geometrice. Acestea variază de la motive vegetale — în care forma unei flori sau a unei frunze este încă recognoscibilă, dar al căror rol principal nu constă în reprezentarea figurativă, ci în mişcarea ce le este imprimată —, pînă la motive ce par strict geometrice, conturate linear, ca un fel de ramificaţii-ecou ale axului central.

Acelaşi ritm al curbelor care domină atît compoziţia de ansamblu, cît şi interiorul scenelor şi construcţia personajelor, se regăseşte în arhitectura interiorului bisericii, avîndu-şi prototipul în peisajul maramureşean. Pe de altă parte, lăcaşul însuşi e perfect încadrat în mediul său, al cărui produs natural se dovedeşte a fi.

Pictura tîmplelor, executată de Alexandru Ponehalski, merită o analiză aparte, întrucît aici se descifrează poate cel mai clar tendinţele evoluţiei lui stilistice, ceea ce ne poate ajuta atît la circumscrierea, cît şi la receptarea adecvată a operelor sale. Avînd în vedere că, în majoritatea bisericilor din Maramureş, tîmplei îi este rezervat un perete întreg, pictura acesteia împrumută caracteristici şi din pictura de icoane şi din cea murală. Astfel, peretele respectiv este împărţit în panouri care păstrează formatul şi dimensiunile obişnuite ale icoanelor şi se încadrează în registre suprapuse, după un program iconografic îmbogăţit.

Pe tîmpla bisericii din *Ieud-deal*[187] este reprezentată în centrul registrului superior *Crucificarea*, cu Iisus între cei doi tîlhari legaţi de



Alexandru Ponehalski, arhitecturi, *detalii din pictura bisericii Ieud, cca 1782.*

Alexandru Ponehalski, pictura tîmplei bisericii din *Budeşti-Susani*, *1760*.

cruci în formă de T, asistat de Maica Domnului, de una dintre Marii în stînga şi de apostolul Ioan în dreapta, alături de ostaşul Longinus. Sub colina Golgotei apare, deosebit de mare, craniul lui Adam[188]. La stînga acestei scene este reprezentat episodul următor, al *Coborîrii de pe cruce*, cu personajele mai mici, sugerînd astfel rolul auxiliar al acestui moment faţă de tema principală aflată în centru. Trupul lui Iisus, dispus în diagonală faţă de cruce, este susţinut de trei personaje: doi bătrîni cu barbă albă, unul la cap, iar celălalt la picioare, şi de un tînăr imberb care pare a fi desprins mîna lui Iisus din cuie. Scena e lipsită de inscripţii care să pomenească numele personajelor, dar cum în scena următoare, a *Punerii în mormînt*, întîlnim aceleaşi personaje cu numele notate, îi putem identifica pe cei doi bătrîni cu Iosif din Arimateea şi Nicodim, iar pe tînărul imberb cu apostolul Ioan. În mod normal, locul de cinste, de la capul lui Iisus, îi este atribuit lui Iosif, în timp ce Nicodim primeşte corpul, sau îi desprinde mîna din cuie[189]. Prin analogie cu tîmpla bisericii din *Sîrbi-Susani*[190], în care numele personajelor sînt notate, putem considera că, nerespectînd iconografia consacrată, Iosif este la picioare şi Nicodim la cap. Scena *Punerii în mormînt*, de asemenea, de dimensiuni mai mici, îl înfăţişează de fapt pe Iisus pe piatra din Efes asistat de Iosif, conform „pseudo-evangheliei lui Nicodim"[191].

Registrul al doilea o reprezintă în centru pe *Maica Domnului a Întrupării*[192] înconjurată de proroci, purtîndu-l pe Iisus copil într-un medalion pe piept.

În sfîrşit, în cel de al treilea registru, în centru, apare Iisus binecuvîntînd cu dreapta şi ţinînd în stînga cartea deschisă, între Maica Domnului şi Ioan Botezătorul în *Deisis*, încadraţi de apostoli.

Comparînd *tîmpla* bisericii din *Călineşti-Căieni* (1754), cu aceea de la *Sîrbi-Susani* (1760)[193] şi cu cele din *Budeşti-Susani* (1760) şi Deseşti (1780)[194], constatăm un plus de complicare a formelor: dacă la Călineşti-Căieni toate scenele sînt delimitate prin simple chenare înguste, la Sîrbi-Susani proorocii sînt plasaţi în medalioane circulare, iar apostolii sub arcade semicirculare îngemănate, separate de colonete pe care se înfăşoară un vrej cu frunze de stejar; la Budeşti şi Deseşti medalioanele capătă o formă uşor alungită, încheiată în acoladă şi sînt înconjurate cu un motiv derivat din stilizarea frunzei de stejar, în timp ce pe colonetele cu fus baroc şi cu capitel în formă de lalea se înfăşoară un vrej cu viţă-de-vie. Totodată creşte ponderea motivelor decorative

Alexandru Ponehalski, pictura tîmplei *bisericii din Ieud, cca 1782.*

Alexandru Ponehalski, chenar cu motive decorative vegetale, *detaliu din pictura bisericii Ieud, cca. 1782.*

inexistente la Călinești-Căieni și abia punctate la Sîrbi-Susani, dar care se desfășoară la Budești pe un întreg registru (frunze unduite în S și flori mici circulare, dispuse alternativ, asemănătoare cu cele de la Deseşti); la *Ieud* (circa 1782) motivele inundă spațiul, într-un fel de „horror vacui", nelăsînd nici o suprafață nedecorată (capete de îngeri alternate cu frunze și flori, dispuse după o linie curbă cu mișcare de val, flori și frunze de stejar așezate pe linia unor volute juxtapuse; mici accente grafice în fundalul scenelor; coloane monumentale, cu fusuri puternic galbate).

Observăm cum, în mai puțin de trei decenii, ecourile barocului au început să se facă simțite atît în motivele, cît și în spiritul acestei compoziții, în opera de tradiție post-bizantină a zugravului Alexandru Ponehalski.

Același drum îl parcurge și evoluția stilistică a icoanelor lucrate de Ponehalski sau de atelierul lui. Dincolo de constantele sale stilistice (ușor recognoscibile în tipologie, veșminte și gamă cromatică), este vizibilă complicarea motivelor vegetale incizate în fondul de aur al icoanei (vrejuri cu frunze de stejar și acant) și înmulțirea perlelor în relief așezate în șiruri simple sau duble. Dar cea mai evidentă este schimbarea produsă în ornamentarea ramei: chenarele simple din baghete sau în formă de frînghie răsucită, pictată sau rezervată din grosimea lemnului, se transformă în arcade semicirculare, decorate cu motive renascentiste (ove și astragale) care se bombează, în relief puternic, pentru a culmina cu somptuoasele rame din frunze de tei lobate, realizate în întregime în „à jour", în care se face deja simțit gustul barocului pentru fast și mișcare.

Urmărirea etapelor evoluției stilistice a operei lui Alexandru Ponehalski ni s-a părut deosebit de sugestivă atît în aspectele ei particulare, reflectînd personalitatea pictorului, cît și în ceea ce privește caracteristicile sale generale, tipice pentru epoca și mediul său cultural.

RADU MUNTEANU

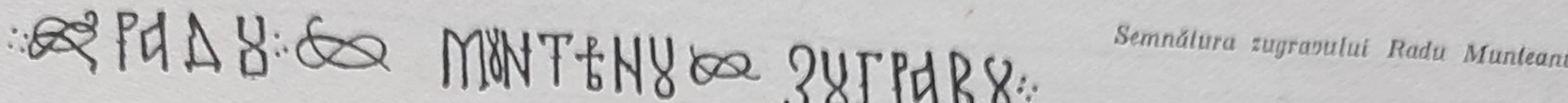
Prin opera lui Radu Munteanu, pictura murală de tradiție post-bizantină din Maramureș atinge faze de rusticizare care o înrudesc stilistic cu icoanele pe sticlă. Ca și acolo, desenul conturează cu fermitate, prin linii groase, formele colorate plat. În mîna zugravului popular, îndepărtatele modele iconografice devin simple forme destinate împodobirii bisericii. Interesul pentru efectul decorativ este predominant, fapt caracteristic de altfel picturii veacului al XVIII-lea. Pictorul se detașează de subiectele pe care le tratează: personajele, arhitecturile, florile și stelele care populează fundalurile — toate devin doar pretexte, un fel de ornamente în sine.

Farmecul acestei picturi stă tocmai în sinceritatea ei spontană care știe totuși să îmbine, în elemente aparent stîngace și disparate, o lume colorată și decorativă, apropiată de aceea a basmului popular, unde naturalul și supranaturalul se întîlnesc atît de firesc.

Activitatea acestui zugrav localnic, originar din Ungureni — Țara Lăpușului, ne oferă traiectoria unui destin frecvent în epocă: acela al zugravilor peregrini.

Radu Munteanu debutează în 1767 cu o icoană a *Sf. Treimi* pictată pentru biserica din Lăpuș[195].

Patru ani mai tîrziu, în 1771, el trece munții în Maramureș, pe la Botiza, unde îl găsim făcînd o însemnare pe un „Apostol"[196]. În același an el pictează cîteva icoane pentru satul învecinat, Glod[197].



Semnătura zugravului Radu Munteanu.

În 1780, Radu Munteanu semnează ca meşter principal, alături de Gheorghe, pictura bisericii din Deseşti[198], tot în Maramureşul istoric[199].

După aceea revine în Lăpuş, în perioada 1782—1785. În 1782, el pictează biserica din Ungureni şi icoane pentru aceasta[200], iar în 1785 iscăleşte, alături de Nicolae Man din Poiana Porcului, pictura bisericii Sfinţii Arhangheli din Rogoz[201].

Tot în 1785, Radu Munteanu se reîntoarce în Maramureş, trecînd din nou munţii, şi pictează un proscomidiar pentru biserica din Poienile Izei[202], apoi în 1787, icoane pentru biserica din Deseşti[203].

În anii următori el lucrează icoane pentru bisericile de pe valea Cosăului — la Sîrbi-Susani, Sîrbi-Josani şi Budeşti-Susani (unde semnează o cruce de mînă în 1793)[204].

Un an mai tîrziu, în 1794, Radu Munteanu execută icoane pe Valea Someşului (care se află azi la biserica nouă din Chiuieşti)[205].

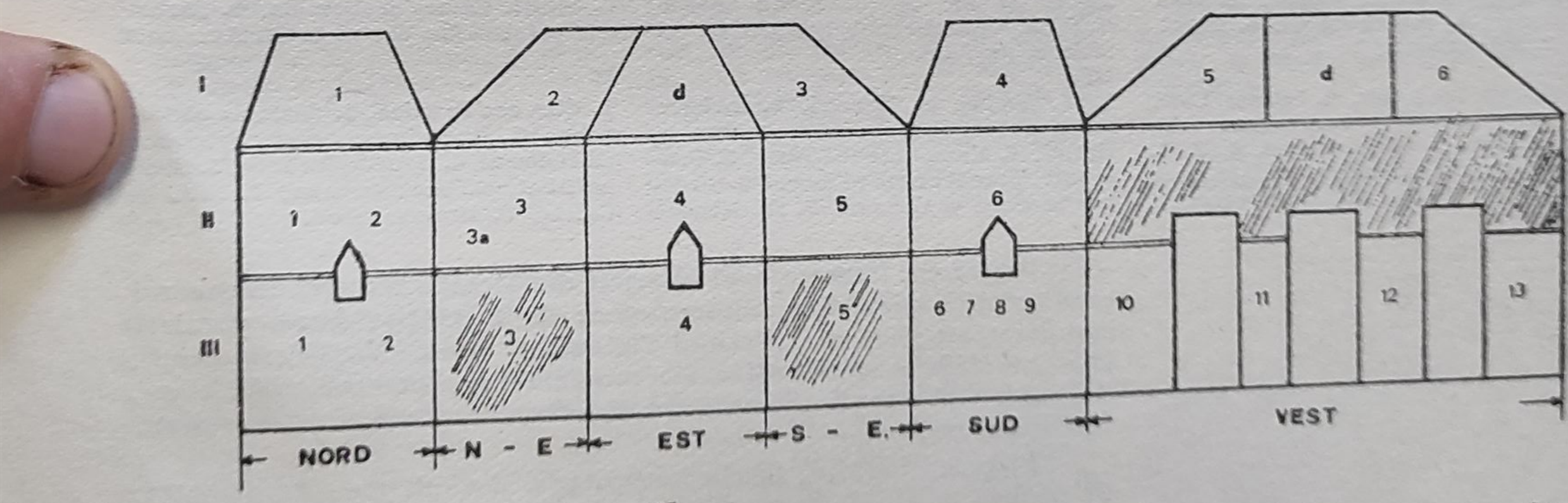
În intervalul 1798—1800, din nou în Lăpuş, el pictează cele două biserici din Dobric şi icoane pentru acestea.

Se pare că opera lui Radu Munteanu a făcut „şcoală" în Lăpuş, dacă sînt luate în consideraţie pictura bisericilor Sfinţii Arhangheli din Libotin (1811)[206] şi a celor din Cupşeni-sat (1823), Frîncenii-Boiului (1830) şi Cuvioasa Paraschiva din Rogoz[207] (adusă în 1883 din Suciu-de-Sus[208]).

Pictura bisericii din DESEŞTI, pe Valea Marei, este opera lui Radu Munteanu, din anul 1780.[209]

De la intrarea în biserică este dominant efectul decorativ, vesel şi colorat al ansamblului. Spaţiul e împărţit prin benzi cu motive vegetale în numeroase cîmpuri ornamentale cu fundaluri colorate alternativ viu sau pastelat.

Fig. X DESEŞTI. ALTAR

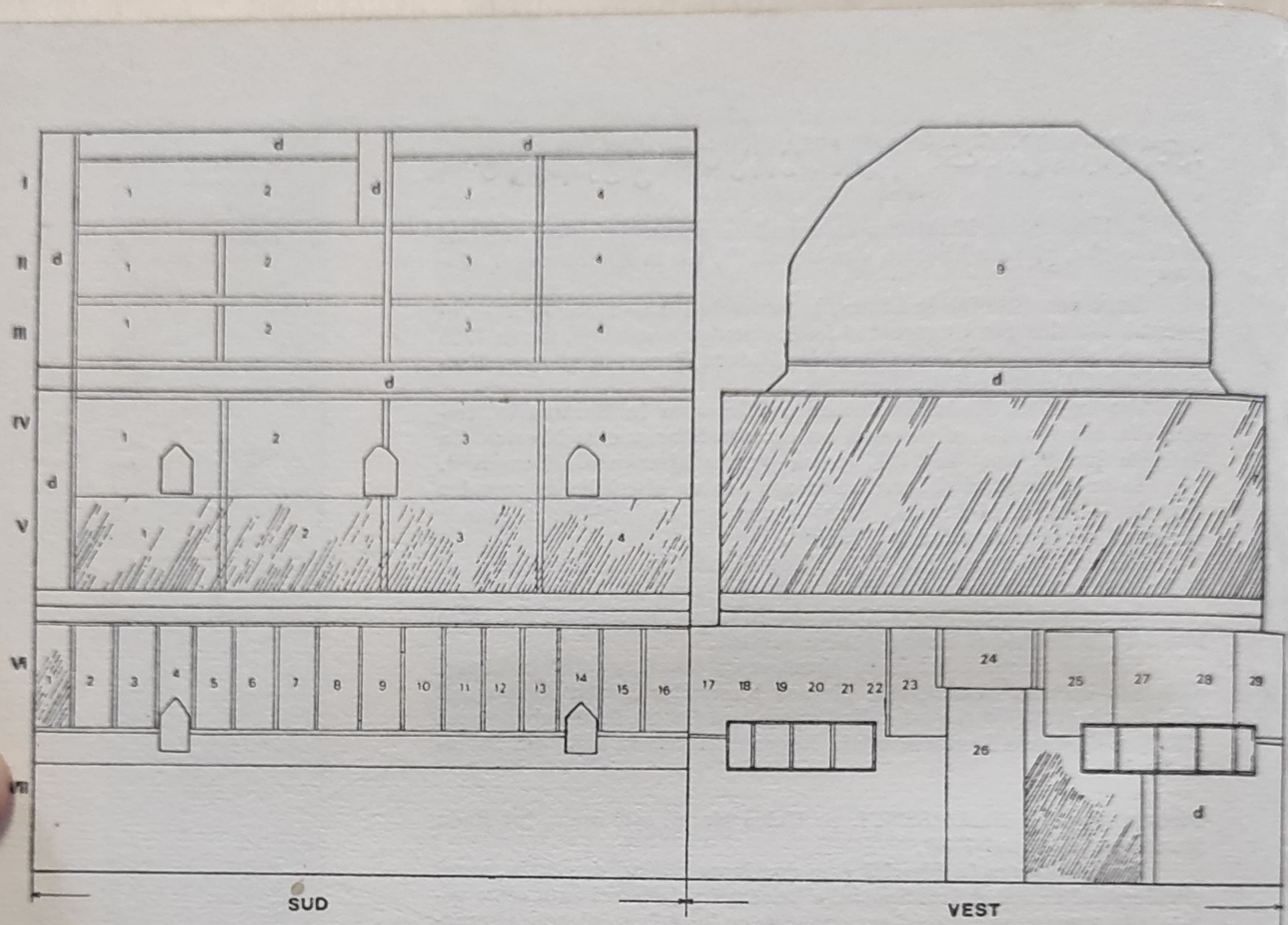


I
1. Arhanghelul Mihail, 2. Evanghelistul Marcu, 3. Evanghelistul Luca, 4. Arhanghelul Gavril, 5. Evanghelistul Matei, 6. Evanghelistul Ioan.

II
1. Patru sfinţi, 2. Prezentarea Fecioarei la templu, 3. Crucificarea, 3a. trei soldaţi îşi împart cămaşa lui Iisus, 4. Sf. Treime la Mamvri, 5. Mironositele la mormînt, 6. Trei sfinţi cuvioşi (dintre care „preacuviosul Marcu" în centru).

III
1. Isaac adus spre jertfă, 2. Iisus-Viţa-de-Vie, 3. Cei trei mari ierarhi, 4. Buna Vestire, 5. Sf. Dionisie din Athos, 6. Sf. Chiril patriarh de Alexandria, 7. Sf. Grigorie, 8—9. Sf. Pahomie şi arhanghelul Mihail, „în chip de călugăr", 10. Sfînt arhidiacon, 11. Melhisedec, 12. Sfînt arhidiacon, 13. Sf. mucenic Govdelae.

p = decor (arhitecturi şi flori).



I
1. Maica Domnului orantă, 2. Iisus învățător, 3, 4. Arhangheli, 5. Îngeri, 6, 7. Arhangheli.
II
1. Facerea lui Adam, 2. Facerea Evei, 3. Ispita șarpelui, 4. Alungarea din rai, 5. Cain îl ucide pe Avel, 6, 7, 8. Pilda bunului samarinean (6. Un om e atacat de tîlhari, 7. Samarineanul îl îngrijește pe cel lovit, în timp ce un „preot" și un „levit" rămîn indiferenți, 8. Samarineanul îl duce pe cel lovit la un han).
III
1. Sf. Treime la Mamvri, 2. Învierea lui Lazăr, 3. Iisus cu samarineanca la fîntînă, 4. Necredința lui Toma, 5. Proorocul Natan îl ceartă pe David, 6. Arderea Sodomei și Gomorei, 7. Sf. Nicolae scapă de la moarte pe cei trei bărbați, 8. Sfinții Cosma și Damian, 9. „Arborele patriarhilor din viața lui Avraam."
IV
1. Cina cea de taină, 2. Spălarea picioarelor, 3. Rugăciunea din Grădina Ghetsimani, 4. Sărutul lui Iuda, 5. Iisus la Pilat, 6. Iisus la Ana, 7. Iisus la Caiafa, 8. Iisus la Irod.

Programul iconografic al bisericii din Deseşti respectă în general caracteristica picturilor maramureşene de a înfăţişa într-o paralelă moralizatoare scene din „Vechiul Testament" şi din „Noul Testament". Dar intenţiile demonstrative ale programului sînt mai puţin clare, ilustraţia e mai puţin coerentă şi lasă adesea impresia unor succesiuni întîmplătoare.

Pictura *altarului*, foarte înnegrită, a devenit greu descifrabilă. Pe poalele bolţii sînt reprezentaţi cei *patru evanghelişti*, printre care sînt intercalaţi *arhanghelii Mihail şi Gavril*.

În registrele următoare apar, disparat, scene specifice altarului (*Mironosiţele la mormînt*, temă legată de speranţa în înviere; *Filoxenia lui Avraam* şi *Jertfa lui Avraam*, ca prefigurări veterotestamentare ale jertfei liturgice; *Iisus-Viţă-de-Vie* cu semnificaţie euharistică; *Buna Vestire* ca prevestire a întrupării) alături de altele care şi-ar fi aflat locul firesc în naos (*Crucificarea*); *teoria sfinţilor ierarhi* este incompletă şi cuprinde la un loc episcopi, arhidiaconi, călugări şi mucenici.

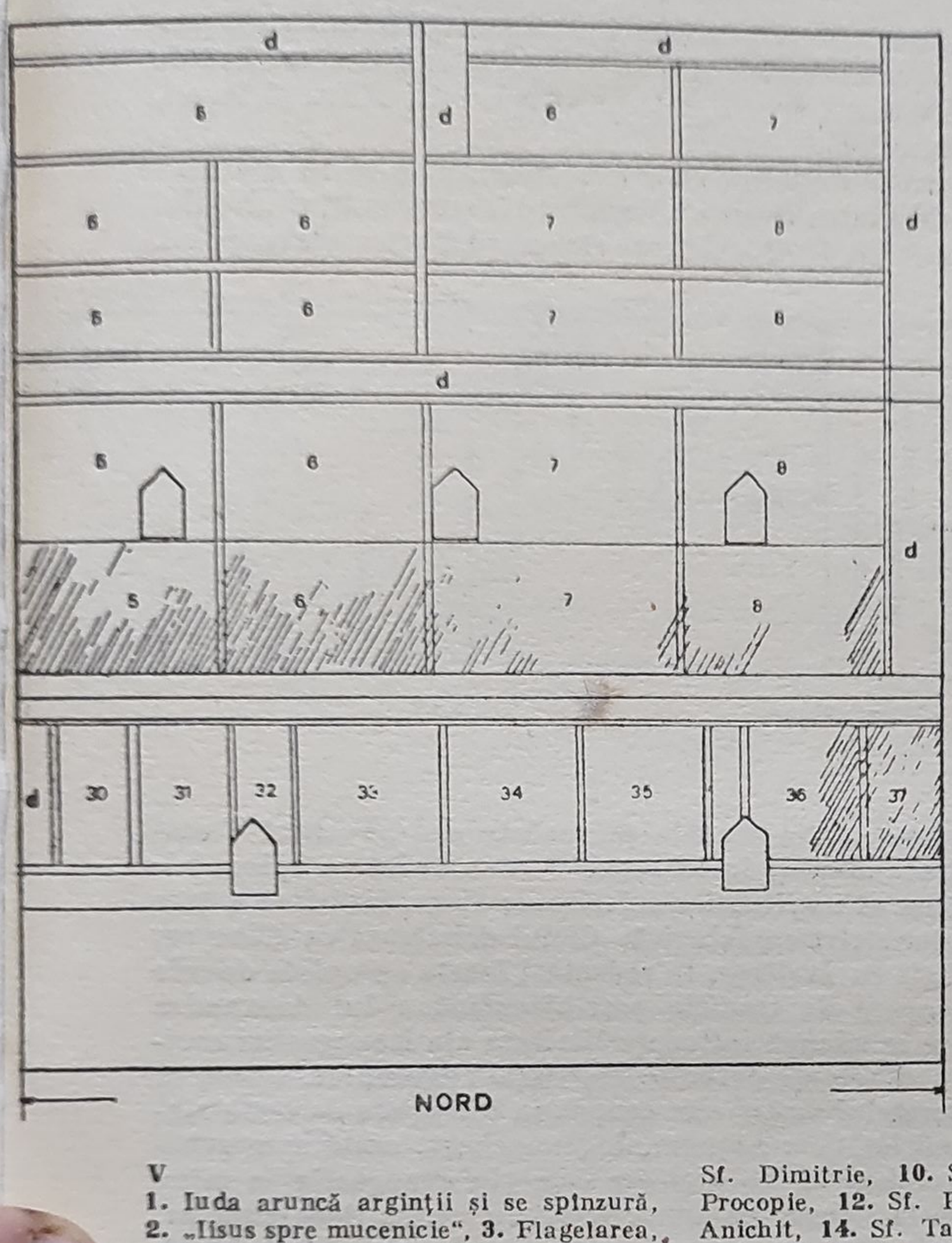


Fig. XI DESEȘTI, NAOS

0 1 2 3m

V

1. Iuda aruncă arginții și se spînzură, **2.** „Iisus spre mucenicie", **3.** Flagelarea, **4.** Batjocorirea, **5, 6.** distrus, **7.** Punerea pe cruce, **8.** Învierea.

VI

1. distrus, **2.** David plînge moartea lui Avesalom, **3.** Înger, **4.** Sf. Teodor Tiron, **5.** Sf. Teodor Studit, **6.** Sf. Gheorghe, **7.** Platon, **8.** Sfînt mucenic, **9.** Sf. Dimitrie, **10.** Sf. Trifon, **11.** Sf. Procopie, **12.** Sf. Pantelimon, **13.** Sf. Anichit, **14.** Sf. Taleleu, **15.** Sf. Deomid, **16.** Sf. Muchie, **17.** Sf. Calinic, **18.** Sfînt mucenic, **19.** Sf. Alexandru, **20.** Sf. Gheorghe, **21.** Sf. Orendie, **22.** Sf. Gaie, **23.** Înger, **24.** Maica Domnului **25.** Înger, **26.** Apostolii Petru și Pavel, **27, 28.** Sf. Cosma și Damian, **29.** David îl ucide pe Goliat, **30.** Iudit și Holofern, **31.** Sf. Ignatie, **32.** Heruvim, **33.** Sf. Hristofor, **34.** Pilda vameșului și a fariseului, **35.** Lupta lui Nestor cu Lie și Lie aruncat în țepi, **36.** Sf. Dimitrie îl binecuvîntează pe Nestor, **37.** distrus.

VII = draperie cu motiv floral;

d = decor;

i = inscripție.

Pe bolta *naosului*, spațiul central este împărțit în două zone: spre vest sînt reprezentați *Iisus* și *Maica Domnului orantă*[210], iar spre est, patru *arhangheli*.

Pe poalele bolții, în registrele superioare, sînt ilustrate cinci episoade din „Geneză" (*Facerea lui Adam*, *Facerea Evei*, *Ispita șarpelui*, *Alungarea din rai* și *Cain îl ucide pe Avel*[211]), încheiate simbolic cu unul dintre cele mai grave păcate umane: fratricidul; în antiteză este înfățișată în continuare *Pilda bunului Samarinean* (povestită în trei scene), ca exemplu al dragostei între semeni.

În registrele inferioare de pe poalele bolții sînt intercalate scene disparate din „Vechiul Testament" și din „Noul Testament", a căror semnificație în context nu apare întotdeauna limpede. Astfel, pe peretele sudic este reprezentată *Sf. Treime la Mamvri*, *Învierea lui Lazăr* și *Duminica Tomei* alături de *Duminica Samarinencei*. Pe peretele nordic, *Căința lui David*[212] ilustrează o probă a îndurării divine față de cei care se pocăiesc[213], spre deosebire de *Sodoma și Gomora*[214] ca exemplu de pedeapsă divină; în continuare apare una dintre minunile

Sf. Nicolae (eliberarea celor trei bărbaţi condamnaţi la moarte), probabil tot ca semn al intervenţiei divine, şi apoi sfinţii doctori fără de arginţi *Cosma şi Damian* (reprezentaţi ca şi apostolii Petru şi Pavel, ţinînd în mînă o biserică).

Abia în registrele superioare ale pereţilor naosului se continuă cu claritate paralela dintre scenele „Vechiului Testament" şi „Noului Testament". *Patimile lui Iisus*, cele care răscumpără păcatele omenirii,

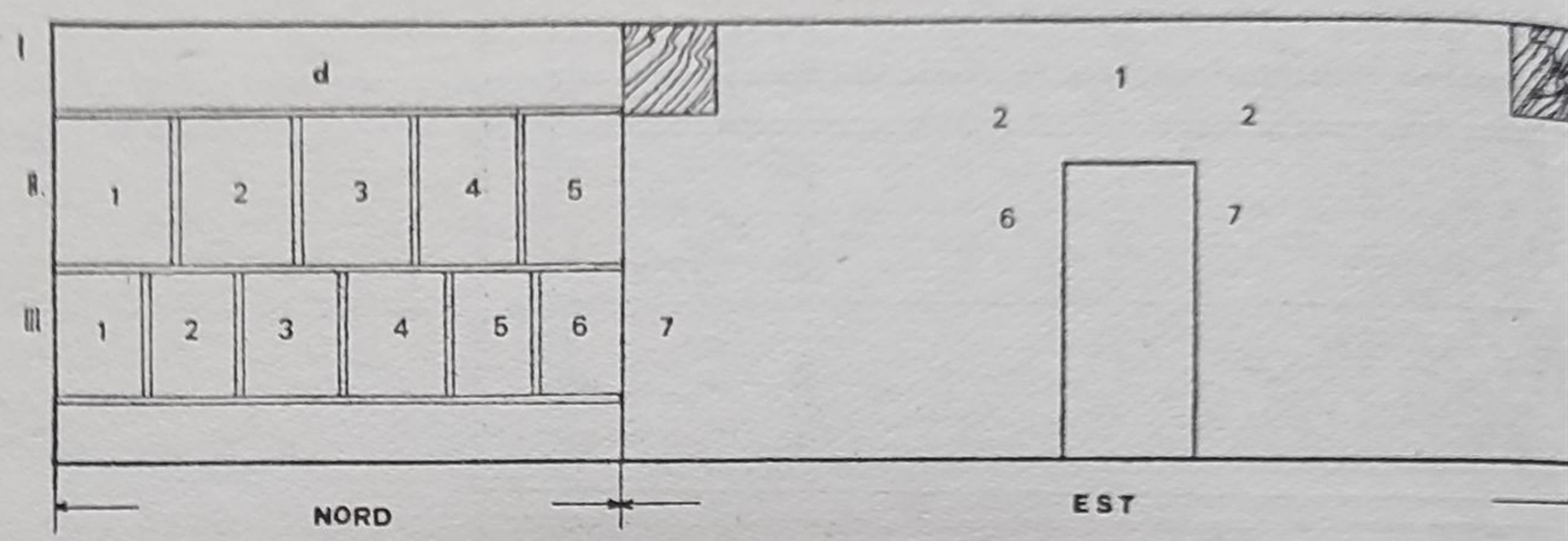


Fig. XII DESEŞTI, PRONAOS

I

1. Iisus judecător, 2. Apostoli, 3. Pilda celor zece fecioare (a. Fecioarele înţelepte, b. Iisus cu biserica-mireasă), 4. Maica Domnului, 5. Iisus.

(exemplificate în cîteva din scenele prezentate din „Vechiul Testament"), sînt ilustrate amplu, în 16 scene[215] care amintesc episoadele prinderii, judecăţilor şi umilinţelor suferite de Iisus, fără însă a ţine seama de ordinea lor strict cronologică. Ciclul debutează cu *Cina cea de taină* şi se încheie cu *Învierea*, în redactări foarte apropiate de cele deja întîlnite în opera de tradiţie post-bizantină a lui Alexandru Ponehalski, la care se adaugă influenţe limitate ale iconografiei occidentale şi unele inadvertenţe datorate neştiinţei zugravului.

Timpanul peretelui vestic este ocupat în întregime de tema singulară *Arborele patriarhilor*: Avraam, îngenuncheat, arată spre arborele flancat de trei ierarhi în picioare care ţin evanghelia în mîna dreaptă şi o cruce în stînga; pe ramurile arborelui, în flori deschise, apar alţi episcopi; din cer coboară asupra arborelui Sfîntul-Duh porumbel.

Registrul inferior al pereţilor naosului este dedicat unei *teorii de sfinţi militari şi sfinţi mucenici* (dintre aceştia remarcăm pe *Sf. Hristofor* cu cap de lup[216]). Pe peretele nordic apare nelipsitul episod al *Luptei lui Nestor cu Lie*, terminat prin aruncarea lui Lie în ţepi; şi de această dată tema capătă accente particulare prin investirea lui Lie cu atribute străine (tipologie şi costum inspirate din moda husarilor), spre deosebire de Nestor, a cărui reprezentare este conformă cu tradiţia.

Tot aici mai sînt înfăţişate, izolat, scene din „Vechiul Testament": *David îl plînge pe Avesalom*[217], *David îl învinge pe Goliat* şi *Iudit cu Holofern*[218] — alături de *Pilda vameşului şi fariseului*.

Ca şi în bisericile pictate de Alexandru Ponehalski, la Deseşti lipsesc ciclul marilor sărbători, al Fecioarei Maria şi ciclul copilăriei şi vieţii publice a lui Iisus.

Programul iconografic al *pronaosului* este dominat de *Judecata de apoi*. Centrul compoziţiei, aflat pe peretele estic, îi înfăţişează pe *Iisus Judecător*, flancat de apostoli, şi *Adam şi Eva îngenunchiaţi*; spre acest centru converg *cetele* drepţilor, „sfintele femei", „cuvioşi", „mucenici", „împăraţi", „patriarhi" şi cetele neamurilor de păcătoşi (Moise urmat de evrei, turci, tătari, nemţi şi „frînci") în pitoreşti costume de epocă. Sub cetele drepţilor sînt figuraţi *proorocii* care poartă filactere cu inscripţii referitoare la Fecioara Maria.

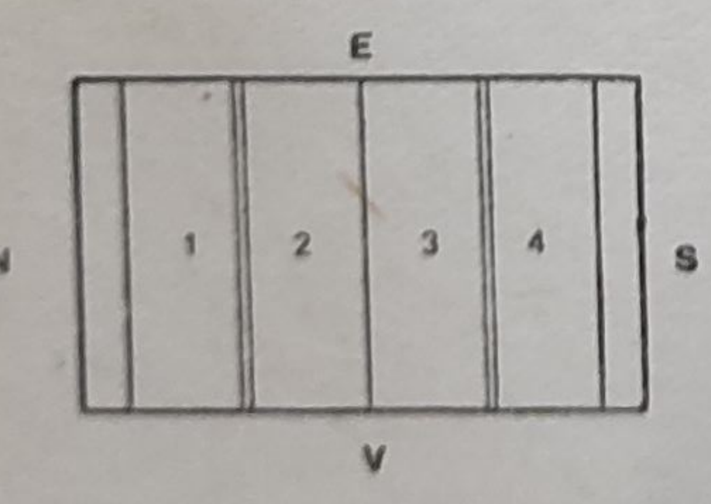
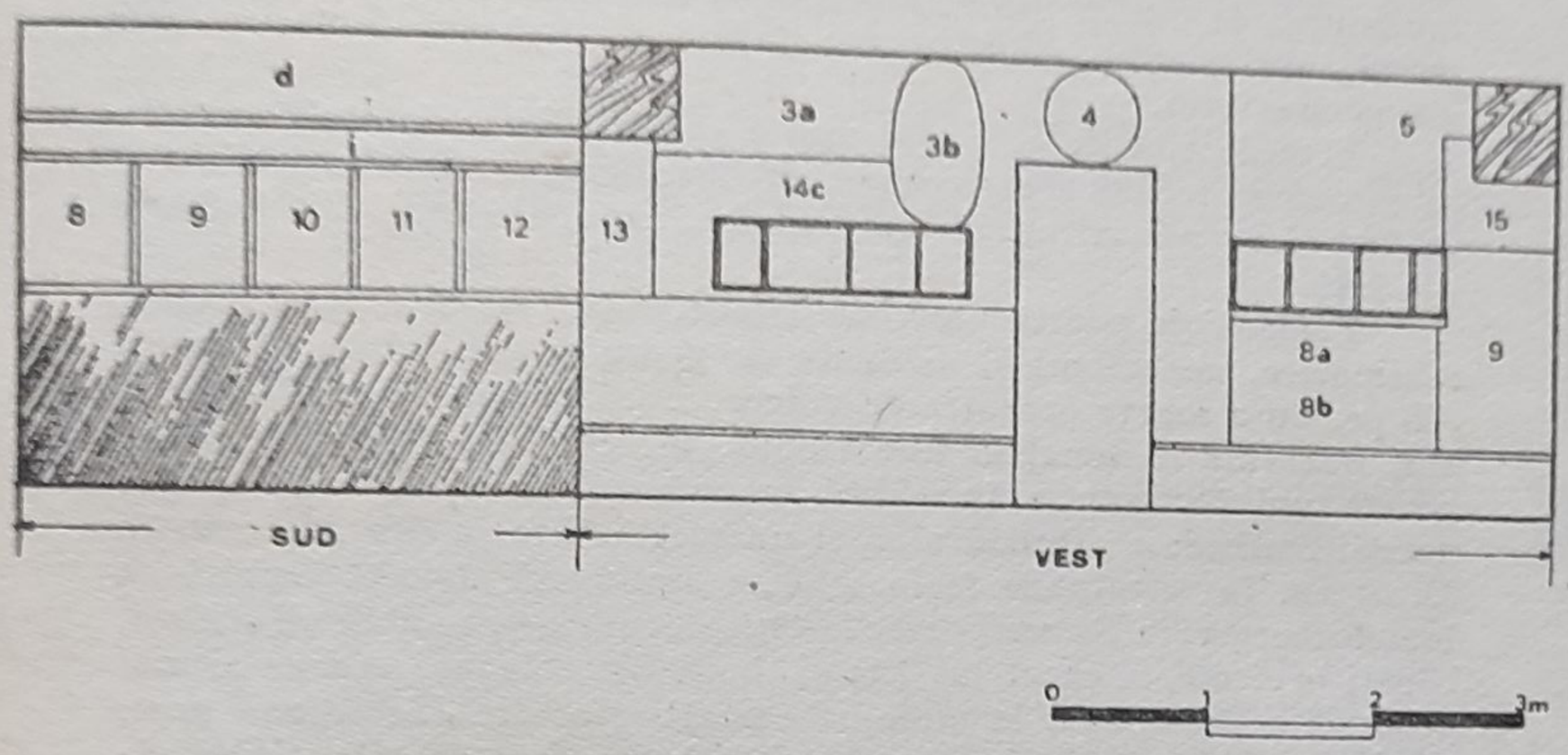


Fig. XIII DESEŞTI, PRONAOS, TAVAN

1. Proorocul Daniil, 2. Muceniţa Iuliana, 3. Sf. Sofia, 4. Muceniţa Varvara.

Asociată sensului eshatologic al *Judecății de apoi* apare *Parabola fecioarelor*, înfățișînd pe fecioarele înțelepte — îndreptîndu-se cu candelele aprinse (ținute cu mîna acoperită de un șervet[219]), spre Iisus — și pe fecioarele nebune, cu candelele răsturnate, orientîndu-se în direcție opusă. În aceeași ordine de idei este figurat *Samson cu leul* ca figură a lui *Iisus victorios*[220] și *Proorocul Daniel*, ambii asociați speranței în înviere[221].



II

1. Cuvioși, 2. Mucenici, 3. Împărați, 4. Patriarhi, 5. Arhangheli, 6. Adam, 7. Eva, 8. Moise, 9. Evrei, 10. Turci, 11. Tătari, 12. Nemți, 13. Frînci, 14. Fecioarele nebune, 15. Sfinte femei.

III

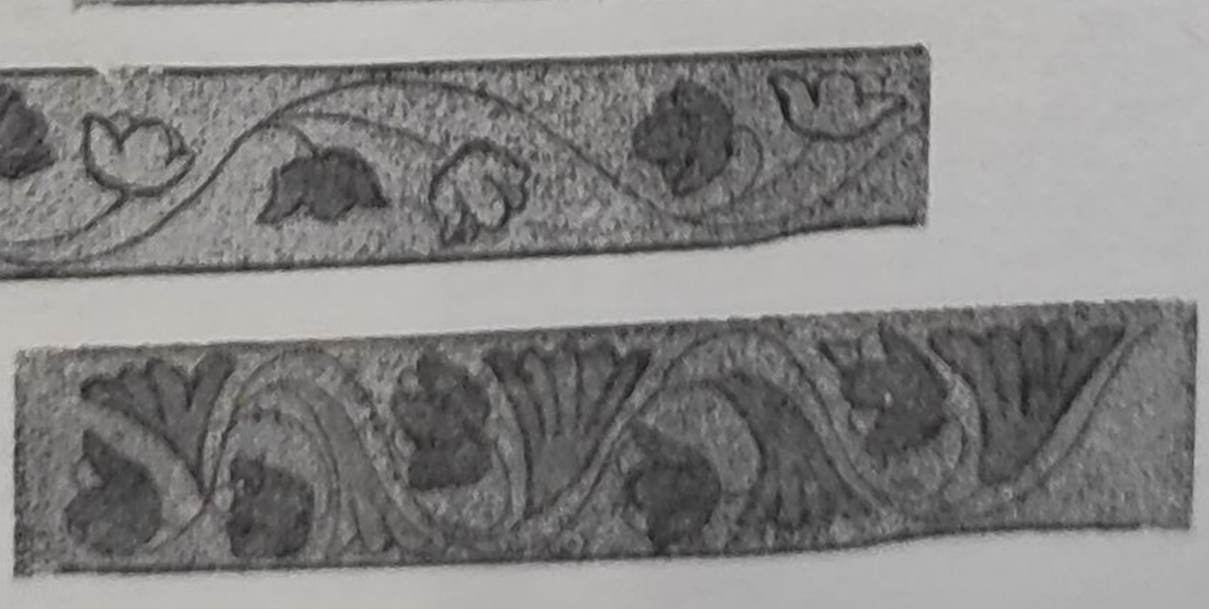
1. Proorocul Solomon, 2. Proorocul Ezechil, 3. Proorocul Aaron, 4. Proorocul Eremia, 5. Proorocul Ghedeon, 6. Proorocul David, 7. Proorocul Isaia, 8a. Samson, 8b. Samson cu leul, 9. Proorocul Avacum.

Pe tavanul pronaosului sînt reprezentate mucenițele *Iuliana*, *Varvara* și *Sf. Sofia*, poate nu fără legătură cu pronaosul ca „biserică a femeilor".

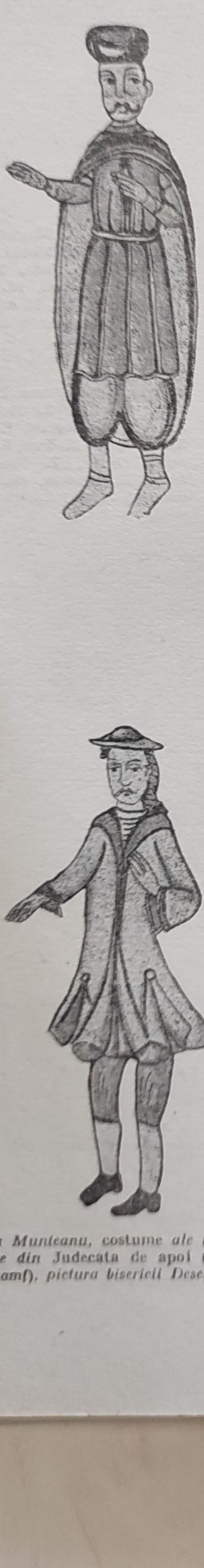
Organizarea compozițională de ansamblu a picturii bisericii din Deseşti este realizată prin divizarea suprafeței cu ajutorul unor benzi cu motive vegetale, frunze și flori circulare sau din familia lalelei, desfășurate pe un vrej meandric de respirație egală[222]. Fundalurile scenelor sînt animate de variate elemente decorative, flori, stele cu patru colțuri sau arhitecturi fanteziste, ele însele ornamentate prin subîmpărțirea suprafeței în mici pătrate și dreptunghiuri.

Atît scenele, cît și personajele din interiorul lor sînt mai degrabă juxtapuse decît legate compozițional, efectul unitar rezultînd tocmai din ritmul decorativ imprimat întregului.

Reprezentările se reduc întotdeauna la prim planuri față de care fundalul scenei este o cortină neutră; rarele sugestii de peisaj se limitează la indicarea pămîntului prin două linii șerpuite brune, față de



Radu Munteanu, chenare cu motive decorative florale, *detalii din pictura bisericii Deseşti, 1780*



Radu Munteanu, costume *ale unor personaje din* Judecata de apoi (*a. tătar, b. neamf*), *pictura bisericii Deseşti, 1780.*

care personajele plutesc, fără să intre cu ele în vreun raport spaţial. Cînd localizarea scenei implică cu necesitate peisajul, ca în scena *Adam şi Eva în rai*, arborele devine, într-o tratare stilizată şi decorativă, o uriaşă floare montată în vîrful unei tulpine înalte, sau, în cazul în care prezenţa oraşului se impune, ca în scena *Sodoma şi Gomora*, el apare sub forma unei plate miniaturi scenografice. Arhitecturile sînt un amestec sui-generis de elemente eteroclite, unele provenite din fundalurile de tradiţie bizantină, altele cu ecouri ale barocului contemporan, totul compus strict după legi decorative şi niciodată după cele ale perspectivei.

Figurile sînt de cele mai multe ori înfăţişate frontal, cu gestica extrem de redusă şi stereotipă; puţinele reprezentări din profil sînt de fapt doar ale mîinilor şi picioarelor, capul şi corpul fiind văzute din faţă.

Personajele poartă veşminte rigide, care cad în falduri drepte, schematice, neanatomice, desenate cu negru şi subliniate uneori cu alb pentru a sugera senzaţia de volum. Dacă pentru Iisus şi apostoli sînt rezervate chitonul şi himationul, iar celelalte personaje sfinte poartă tunică şi mantie, în schimb în costumul personajelor laice apar notaţii realiste: o năframă albă şi un şorţ la femeia din *Învierea lui Lazăr* sau în veşmintele fecioarelor, o redingotă strîmtă închisă cu brandenburguri în *Samarineanca la fîntînă*, tunica şi pantalonii strîmţi, băgaţi în cizme, în cazul lui Lie păgînul. Dar cele mai variate şi mai pitoreşti costume apar la neamurile păcătoşilor din *Judecata de apoi*: turci şi tătari cu şalvari, tunici şi pelerine, cu diferite tipuri de işlice, nemţi în redingote închise cu brandenburguri şi cu pălăriuţe cu borul mic, în sfîrşit, „frînci“ (francezi)[223] eleganţi, în tunici scurte şi pantaloni strîmţi, purtînd pe cap căciuli foarte înalte, cu vîrful întors înăuntru, terminate cu un ciucure, după moda husarilor. Acelaşi tip de costum, inspirat probabil tot din uniforma husarilor[224], îl poartă şi soldaţii care-l însoţesc pe Iisus în *Patimi*. În sfîrşit, judecătorii lui Iisus au bogate mantii îmblănite şi aşa-numita „căciulă poloneză“ cu bordură din blană.

Corpul rămîne rigid şi ascuns sub îmbrăcăminte. Cînd însă prezenţa sa sub formă de nud este obligatorie, ca în scenele „Genezei“, el apare de o stîngăcie înduioşătoare, dar nu lipsită de expresivitate. În *Facerea lui Adam*, primul om se ţine greoi pe picioare: neîndemînarea artistului nu face decît să sublinieze nesiguranţa primelor gesturi umane.

Desenul formelor anatomice rămîne plat, marcîndu-se doar cu brun linia coastelor şi a abdomenului, în timp ce umbrele, aplicate în tonuri calde de-a lungul contururilor, încearcă să creeze senzaţia de volum.

Figurile, repetate egal în toate scenele, au ovalul feţei deosebit de prelung, dar terminat colţuros, cu nasul subţire, gura foarte mică şi ochii mari, cu irisul lipit de pleoapa superioară. În construirea figurii se suprapun, într-o variantă mult simplificată a tehnicii tradiţionale a suprapunerilor succesive, un fond brun, aproape complet acoperit de un alb-ocru care, întins uniform, reprezintă culoarea feţei, în timp ce obrajii sînt marcaţi de pete roz. Trăsăturile sînt desenate cu brun-închis şi întărite uneori cu negru, iar accentele sînt puse cu alb sau cu roşu. Nu se face nici o încercare de a diferenţia psihologic personajele care sînt aproape lipsite de expresie, ca şi cum ar fi devenit ele însele forme ornamentale.

Unele dintre cele mai frumoase şi mai caracteristice scene pentru stilul lui Radu Munteanu sînt cele care ilustrează primele capitole din „Geneză“. Scena e dominată de prezenţa lui „Dumnezeu-Tatăl“, de dimensiuni impunătoare, cu figura severă, dar nu lipsită de o oarecare blîndeţe, ca a oricărui părinte. În faţa gestului său de o simpli-

tate hieratică. Adam și Eva par, o dată mai mult, niște păpuși stinghere. De pe fundalul plat, roșu sau ocru-roz, se desprind într-un colț limbile de foc ale Sfîntului Duh, stilizate ca o lalea, în timp ce restul spațiului e umplut cu stele în patru colțuri și capete de îngeri care privesc impasibili scena.

În *Sodoma și Gomora*, orașul, cu arhitectura sa fantezistă, decorată cu pătrate și dreptunghiuri, cu acoperișuri în cele mai variate forme, e văzut cu capul în jos; chiar și cerul albastru al orașului a rămas, în partea inferioară a scenei, în timp ce deasupra îngerul înfige răzbunător un trident.

Variată și pitorească, opera lui Radu Munteanu aduce un suflu nou picturii de tradiție post-bizantină, pe care o apropie atît de mult de arta populară, încît îi atribuie o expresie nouă, particulară și nu lipsită de farmecul pe care îl are candoarea picturii naive.

Radu Munteanu, arhitecturi, detalii din pictura bisericii Deseşti, 1780.

ANONIMI

Pictura bisericii din ONCEȘTI[225] se păstrează cu totul fragmentar; totuși, cele cîteva scene care se disting ne permit să o încadrăm stilistic în grupul care continuă tradiția artei post-bizantine. Regăsim aici compoziția simplă, închisă, bazată pe întretăierea unor linii perpendiculare. Personajele, aranjate în grupaje simetrice, au mișcări calme, sugerate de gesturi puține, abia diferențiate, exprimate de obicei prin poziția mîinilor. Ne reîntîlnim cu aceeași plăcere narativă care înmulțește detaliile, explicațiile scenelor și amănuntele decorative. Ansamblul e dominat de un stil grafic linear care conturează figurile simplificate, reduse la esențialitatea unor forme geometrice. Peste tonul local plat, desenul cutelor, într-un ton mai închis, subliniază forma corpului și detaliile costumului. Chipurile, reprezentate de cele mai multe ori frontal, cu trăsăturile conturate cu un ton mai închis, sînt dominate de ochii mari, senini și triști. Un ritm calm armonizează ansamblul unificat de dominanta cromatică a roșului cărămiziu.

Păstrarea fragmentară a picturii nu ne permite reconstituirea programului iconografic, ci doar identificarea unor teme răzlețe. Să remarcăm astfel deosebita frumusețe a desenului compus din cîteva curbe mari care formează reprezentarea lui *Iisus-Viță-de-Vie* din altar, apoi urmele vagi ale ciclului *Patimilor* din naos, pentru a ne opri un moment în pronaosul în care pictura este ceva mai bine păstrată. Tema dominantă este și aici *Judecata de apoi*, în care sînt alăturate firesc imagini fabuloase cu note realiste, descrise cu vervă și imaginație.

În registrul superior este reprezentat *Iisus* încadrat de *apostoli*, așezați în jilțuri. *Cetele* drepților, denumite „soboare ale patriarhilor", „tuturor sfinților" și „preoților" se îndreaptă spre judecată. Din partea cealaltă vin „neamurile păcătoșilor" (evrei, turci, tătari), în îmbrăcămintea cărora se disting ca semne distincte bicornul — la evrei și turbanul — la turci. Deasupra lor un înger suflă dintr-o trîmbiță uriașă.

Moartea, neagră, cu bicorn pe cap, călare pe un cal slab, cu coastele ieșite în afară, este denumită „ciuma"; împinsă de la spate de un înger negru[226], ea coseşte capete de oameni, pe care calul le mănîncă.

Îngeri zburînd poartă suflete în brațe. Dedesubt, gura căscată a *iadului*, înfățișat sub forma unui șarpe lung și subțire, acoperit de solzi[227], înghite mulțimea damnaților. Apar păcate nominalizate — „pentru hotar", de exemplu, este o reprezentare în care diavolii au înhămat la plug doi oameni care au încălcat hotarul vecinilor.

Pe peretele sudic se află un fragment din *Vămile văzduhului*, înfăţişate sub forma unui turn cu trepte; se păstrează doar două inscripţii — „vama" şi acuzaţia diavolului: „N-au înţeles şi n-au făcut cum (au) auzit în biserică".

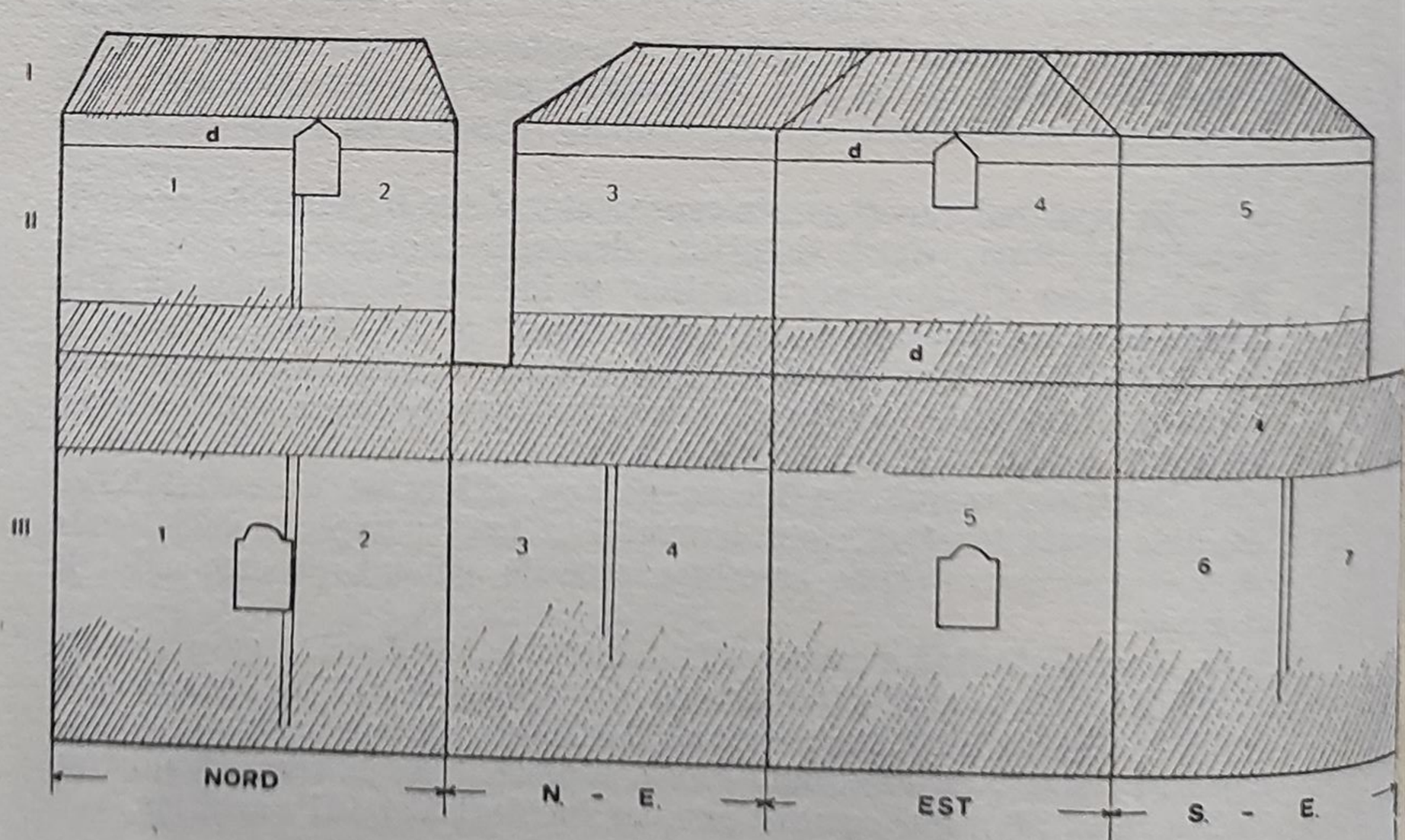
Deşi se păstrează parţial şi într-o precară stare de conservare, picturile bisericii din Onceşti ne lasă să întrezărim prezenţa unui meşter de bună calitate, care se integrează în curentul general al picturii post-bizantine maramureşene din veacul al XVIII-lea.

Pictura bisericii din CUHEA, singura făcută la comanda unui ctitor unic, Pan Vasili Samplonţai (Săpînţanu), menţionat între 1747 şi 1788 ca jurat şi „solgabirău al eraşului de sus"[228], rămîne izolată în contextul evoluţiei locale a picturii maramureşene.

Atît portretul ctitorului, unul dintre puţinele de acest gen cunoscute în Maramureş[229], cît şi jilţul său se păstrează în naosul bisericii. Inscripţia amplasată pe rama tabloului este scrisă cu litere chirilice, cu excepţia anului, care apare în latină „Anno Domini 1754"[230]. Acest portret, lucrat într-o tempera grasă, sau chiar în ulei, înfăţişează un personaj plin de prestanţă, văzut din faţă, cu mîinile întinse lateral, într-un gest de ctitor; profilată pe fundal, în colţul din dreapta-sus al tabloului, apare o emblemă ovală cu o capră în peisaj[231]. Îmbrăcămintea personajului, care trădează aspiraţii către lux, se compune dintr-o tunică scurtă şi strîmtă, închisă cu nasturi mici, cu cordon în talie şi o mantie îmblănită, agrafată în faţă. Chipul este lucrat cu evidente intenţii portretistice, înfăţişînd un bărbat la vîrsta maturităţii, plin de personalitate, cu păr alb, purtat în plete pe umeri şi mustăţi lungi, albe, lăsate în jos, fruntea lată, nasul drept şi puternic, gura mică. Toată atenţia s-a concentrat asupra figurii, restul corpului fiind tratat cu mai puţină atenţie, disproporţionat de mic faţă de cap.

Tipul acesta de tablou, caracterizat prin intenţiile portretistice, recuzita voit somptuoasă şi prezenţa blazonului nobiliar, al unui ctitor denumit „pan", într-o inscripţie scrisă parţial în latină, ne trimite cu gîndul către portretele poloneze ale epocii „sarmatismului", adică ale acelui „curent aristocratic, conservator şi cu afluxuri orientale, întrepătruns cu barocul, dar nu confundat cu el, ce a dominat la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi în secolul al XVII-lea în Polonia şi în lumea nobiliară venită în contact cu aceasta în Lituania şi Bielorusia, în

Fig. XIV CUHEA, ALTAR



Ucraina, în Ungaria și în Moldova"[232], deci în zone învecinate cu Maramureșul istoric.

Prezența tîrzie și singulară a acestui gen de portret în Maramureșul istoric poate fi astfel considerată un ecou îndepărtat, în plin veac XVIII, al modei nobiliare care înflorise în jurul anului 1600, transpus în mediul rural, pentru a servi veleităților și aspirațiilor de fast ale aristocrației locale, poate nu fără legătură în acest moment istoric cu propaganda iezuiților care se făcea simțită și în învecinata Moldovă[233].

Cui s-o fi adresat bogatul și puternicul „pan" pentru această comandă, pe care, se pare, o plătește singur? Ducînd o politică de sprijinire a ortodoxiei (dovadă cumpărarea în repetate rînduri a unor cărți editate de tiparnițele din țările române), el va fi adus pentru biserica din Cuhea un meșter care avea să compună unul dintre cele mai complete *programe iconografice* de tradiție bizantină cunoscute în Maramureșul istoric.

Din pictura de pe *bolta naosului* nu se mai păstrează decît capete de îngeri și stele.

Pe bolta *altarului* este reprezentată *Maica Domnului Platytera*, ilustrînd dogma întrupării, iar pe pereți două teme complementare, *Buna Vestire* (la est) și *Încoronarea Fecioarei* (la vest).

Scene din ciclul *vieții sfîntului Ioan Botezătorul* își găsesc locul în altar, legate de prevestirea întrupării și de sacrificiul lui Iisus[234].

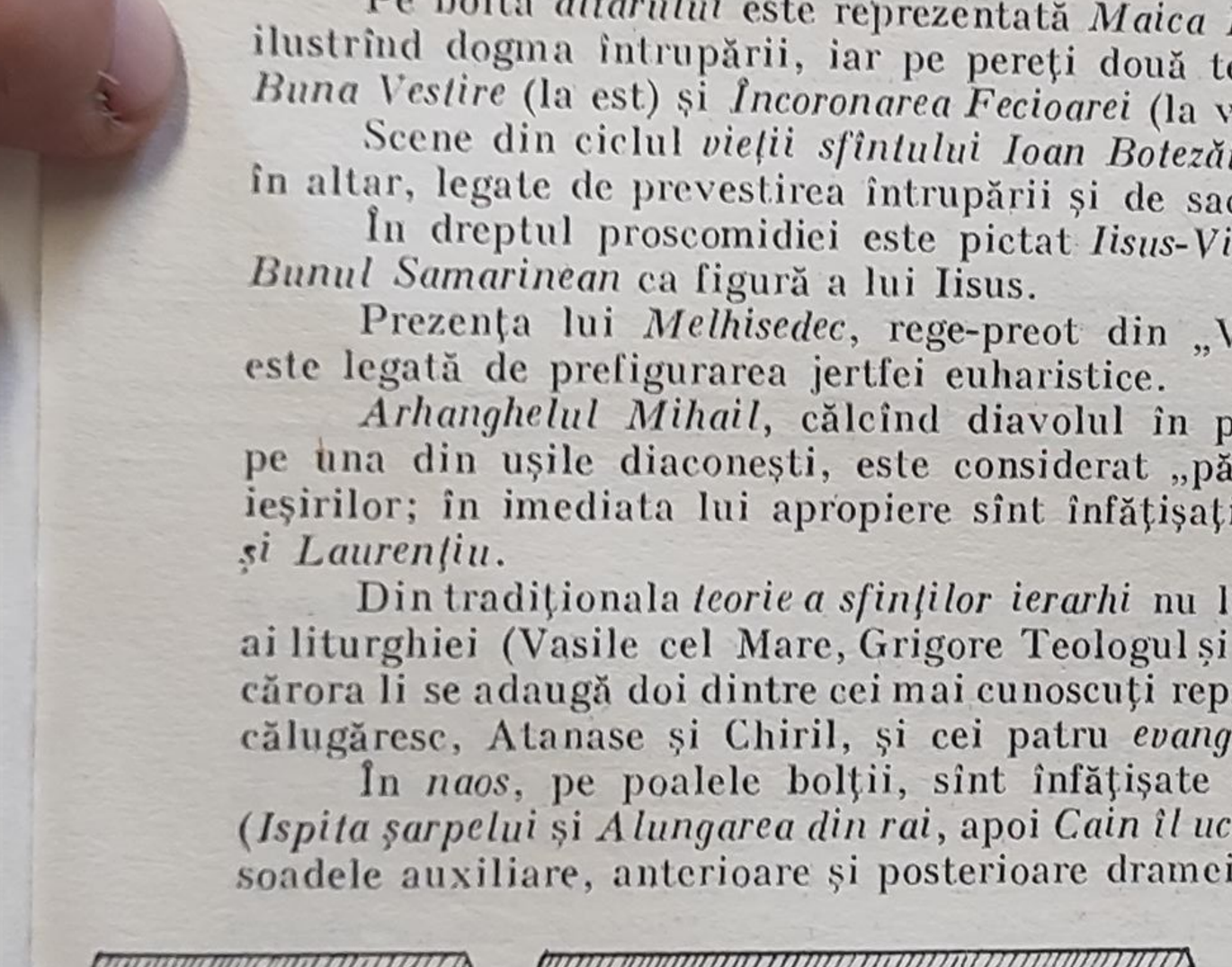
În dreptul proscomidiei este pictat *Iisus-Viță-de-Vie*, alături de *Bunul Samarinean* ca figură a lui Iisus.

Prezența lui *Melhisedec*, rege-preot din „Vechiul Testament", este legată de prefigurarea jertfei euharistice.

Arhanghelul Mihail, călcînd diavolul în picioare, reprezentat pe una din ușile diaconești, este considerat „păzitorul intrărilor și ieșirilor; în imediata lui apropiere sînt înfățișați *arhidiaconii Ștefan și Laurențiu*.

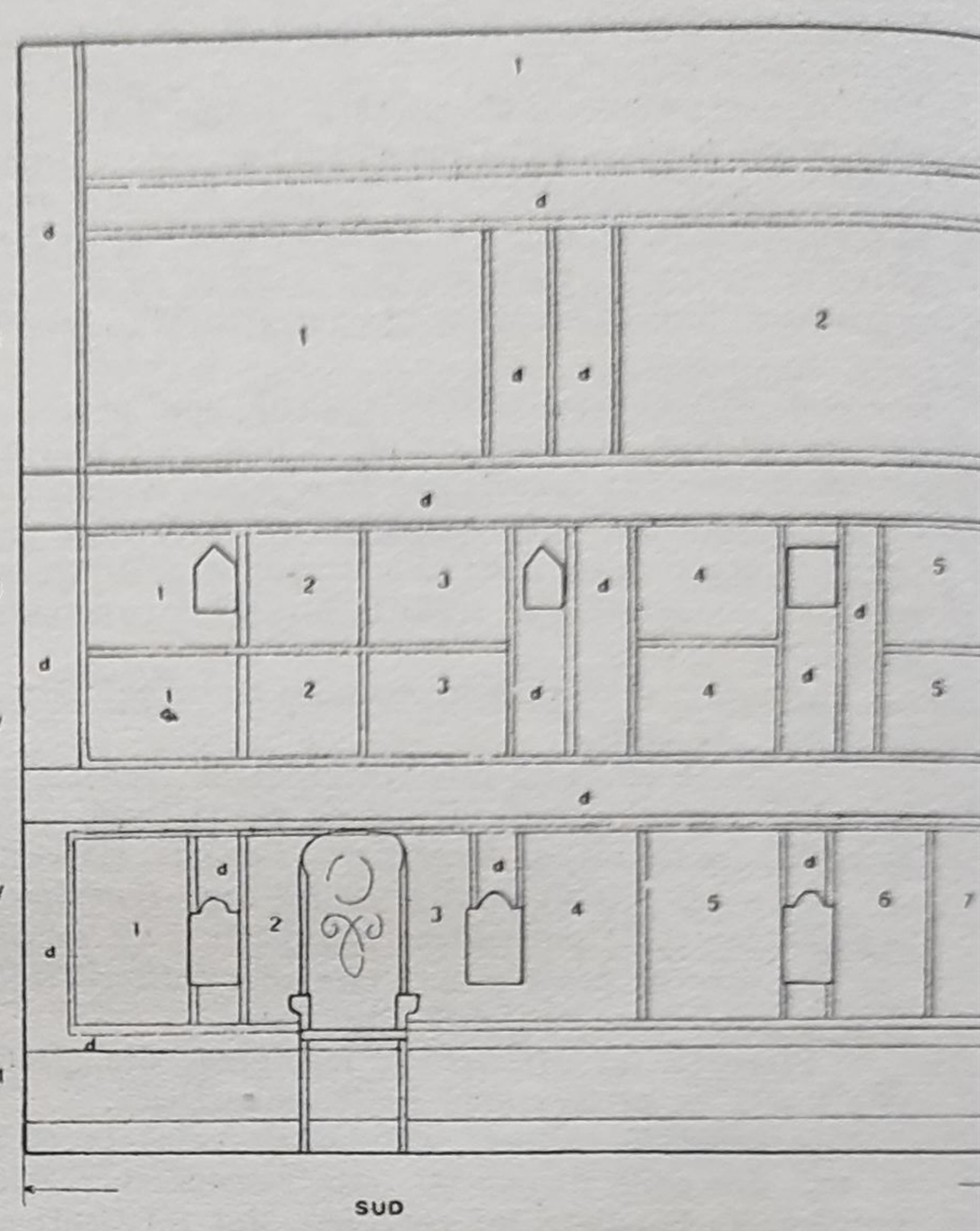
Din tradiționala *teorie a sfinților ierarhi* nu lipsesc cei trei autori ai liturghiei (Vasile cel Mare, Grigore Teologul și Ioan Gură de Aur), cărora li se adaugă doi dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai cinului călugăresc, Atanase și Chiril, și cei patru *evangheliști*.

În *naos*, pe poalele bolții, sînt înfățișate scene din „Geneză" (*Ispita șarpelui* și *Alungarea din rai*, apoi *Cain îl ucide pe Avel*, cu episoadele auxiliare, anterioare și posterioare dramei centrale, înfățișate



I
Cer cu stele
II
1. Evanghelist, 2. Evanghelistul Marcu, 3. Sf. Ioan Botezătorul cu crucea și mielul, 4. Sf. Ioan Botezătorul în pustie, 5. Decapitarea sf. Ioan Botezătorul, 6. Evanghelist, 7. Evanghelist, 8. Încoronarea Fecioarei.
III
1. Bunul samarinean, 2. Iisus-Viță-de-vie, 3. Sf. Atanase, 4. Sf. Chiril, 5. Buna Vestire, 6. Iisus-Bunul Păstor, 7. Sf. Vasile cel Mare, 8. Sf. Grigore Dialogul, 9. Sf. Ioan Gură de Aur, 10. Arhanghelul Mihail, 11. Sf. arhidiacon Ștefan, 12. Sf. arhidiacon Lavrentie, 13. Melhisedec.

Fig. XV CUHEA, NAOS



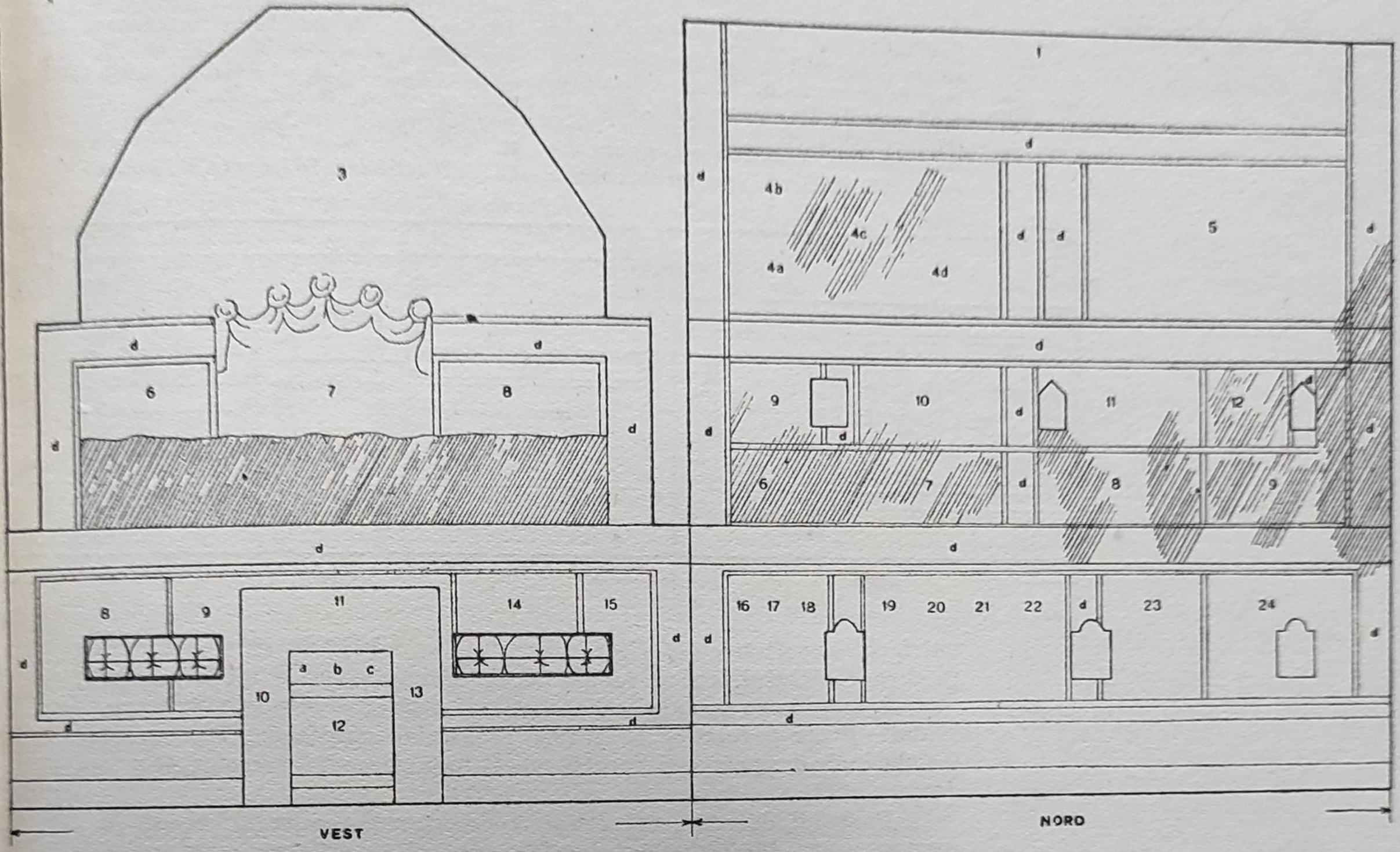
I
1. Capete de îngeri
II
1. Ispita şarpelui, 2. Alungarea din rai, 3. Maica Domnului protectoare, cu Ioachim, Ana şi prooroci, 4a. Adam şi Eva lucrînd pe pămînt, 4b. Cain şi Avel aduc jertfe, 4c. Cain îl ucide pe Avel, 4d. Adam şi Eva îl plîng pe Avel, 5. Lapidarea arhidiaconului Ştefan.
III
1. Batjocorirea lui Iisus, 2—3—4. Scene din judecarea lui Iisus, 5. Flagelarea, 6. Învierea lui Lazăr, 7. Cina cea de taină, 8. Spălarea picioarelor, 9. Prinderea lui Iisus, 10. Sărutul lui Iuda, 11. Iisus la Caiafa(?), 12. Punerea pe cruce.
IV
1. Drumul crucii, 2. Iisus la Pilat care se spală pe mîini, 3. Iisus la Irod, 4. Iuda primeşte preţul trădării, 5. Încununarea cu spini, 6. Coborîrea de pe cruce, 7. Iosif din Arimateea cere trupul lui Iisus(?), 8. Coborîrea în limb, 9. Crucificarea.
V
1. Filoxenia lui Avraam, 2. Isaac adus spre jertfă, 3. Avraam şi Melhisedec, 4. Căinţa lui David mustrat de proorocul Natan, 5. Iisus întrebat de învăţătorul de lege, 6. Neidentificat, 7. Evanghelistul Luca, 8. Sf. Gheorghe ucigînd balaurul, 9. Doi sf. mucenici, 10. Apostolul Petru, 11. Arhanghelul Mihail, 12. Samson ucide leul, a. Samson ia porţile cetăţii Gaza, b. Samson şi Dalila, c. Samson dărîmă templul filistenilor, 13. Apostolul Pavel, 14. Împărtăşirea sf. Onufrie, 15. Distrus, 16. Zaharia vestit de arhanghelul Gavril, 17—21. Sfinţii cinci mucenici — Evghenie, Evstratie, Mardarie, Jorest şi Avxentie, 22. Sf. Dimitrie, 23. Lupta lui Nestor cu Lie, 24. Sf. Constantin şi Sf. Elena.
VI = draperie;
d = decor.

de dimensiuni mai mici, conform unei perspective ierarhice: *Adam şi Eva lucrează pe pămînt*, *Cain şi Avel aduc jertfe*, *Adam şi Eva îl plîng pe Avel mort*), cărora li se alătură *Lapidarea sfîntului Ştefan*.

Pe primele două registre ale *pereţilor naosului* sînt povestite detaliat episoadele *Patimilor* desfăşurate de la nord la sud, iar la vest sînt reprezentate scenele *Spălarea picioarelor* şi *Cina cea de taină* (puse poate aici pentru a scoate în evidenţă importanţa şi semnificaţia lor deosebită) alături de *Învierea lui Lazăr*. Pictura este pe alocuri prea deteriorată pentru a putea permite identificarea tuturor episoadelor, a căror succesiune cronologică firească nu e întotdeauna respectată. Ciclul debutează cu *Prinderea lui Iisus*, înfăţişată amplu, cu detaliile caracteristice (soldaţii care cad la vederea lui Iisus, sărutul lui Iuda şi Petru tăind urechea lui Malchus). Urmează peregrinările procesului religios — (înfăţişarea la Ana, apoi la Caiafa), *Flagelarea* care e asimilată sau doar asociată primei *Batjocoriri* — şi episoadele procesului politic (probabil Iisus la Pilat, apoi la Irod şi din nou la Pilat „care se spală pe mîini") urmate de *Încoronarea cu spini*. Recunoaştem apoi *Drumul crucii*, *Crucificarea* şi *Învierea* (în redactarea de tradiţie bizantină *Anastasis*).

Pe timpanul peretelui vestic apare o temă rară: *Fecioara Maria* cu mîinile întinse protector asupra părinţilor ei, Ioachim şi Ana, încadraţi de proorocii Isaia şi Ilie[235].

În registrul trei al pereţilor naosului sînt prezente imagini disparate din punct de vedere iconografic: scene din „Vechiul Testament" (trei momente din viaţa lui Avraam: *Filoxenia lui Avraam*, *Sacrificiul lui Avraam* şi *Melhisedec oferindu-i pîine lui Avraam*[236], apoi *Pocăinţa lui David* în faţa proorocului Natanael), diferiţi sfinţi (*Constantin şi Elena*, *Sf. Dimitrie*, *Nestor în luptă cu Lie*, *cei cinci mucenici Evghenie*,



Evstratie, Mardarie, Iorest şi Avcsentie[237], *Zaharia vestit de înger, Sf. Onufrie împărtăşit, Sf. Gheorghe călare*, alţi doi ucenici şi *apostolul Luca*); pe uşă sînt reprezentate episoade din *viaţa lui Samson*[238], încadrate de *apostolii Petru şi Pavel*.

Pronaosul are o iconografie mai bogată ca de obicei. Pe tavan sînt reprezentate scene din „Vechiul Testament", orientate în sensuri diferite (*Iosif fugind de egipteancă*[239], *Iudit îl ucide pe Holofern*[240], *David îl înfrînge pe Goliat, David îl plînge pe Avesalom* şi *Gherman Sirianul*), apoi *Maica Domnului „zid tuturor fecioarelor"* (temă preluată dintr-o strofă a „Imnului Acatist"); la extremităţile tavanului apar capete de îngeri şi figurările antropomorfe ale Soarelui şi Lunii.

Pe peretele vestic se desfăşoară tradiţionala *Judecată de apoi*, iar pe cel estic, în registrul superior, apare *Sf. Treime* (Dumnezeu-Tatăl, Iisus şi Sf. Duh-porumbel) căreia i se alătură şi *Maica Domnului*, iar de o parte şi de alta se înşiruie cei doisprezece *apostoli*.

Judecata de apoi îl înfăţişează în centrul compoziţiei pe Iisus în mandorlă, îmbrăcat în veşmintele patimilor, încadrat de Maica Domnului şi Ioan Botezătorul, în *Deisis*; de o parte şi de alta a acestora se află îngeri şi apostoli, plutind pe nori; mai jos, apar *Adam şi Eva* *îngenuncheaţi*, iar în dreapta lor are loc *Psychostasia*; din stînga începe focul iadului cu reprezentarea damnaţilor şi a diferitelor cazne la care sînt supuşi aceştia, în funcţie de păcatul comis[241].

Dintre cetele drepţilor menţionăm pustnicii şi călugării; alături sînt înfăţişate *Moartea păcătoşilor* şi *Învierea morţilor*, iar pe uşă *Moartea* din „Apocalips", cu înfăţişare scheletică, ţinînd în mînă o coasă[242] şi călărind un cal slab.

Raiul e simbolizat printr-o biserică, pe care apostolul Petru, cu cheile în mîini, se pregăteşte s-o deschidă; înăuntru se află cei trei

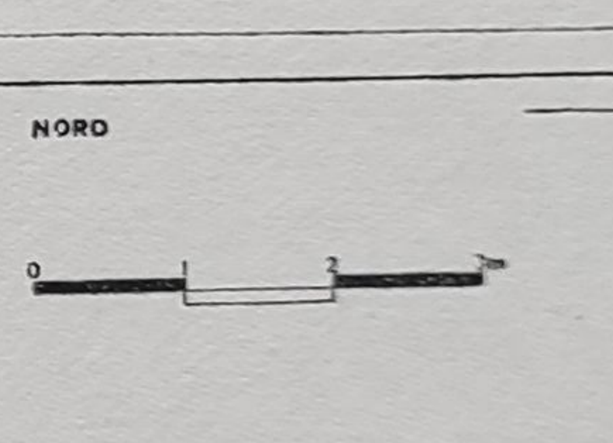
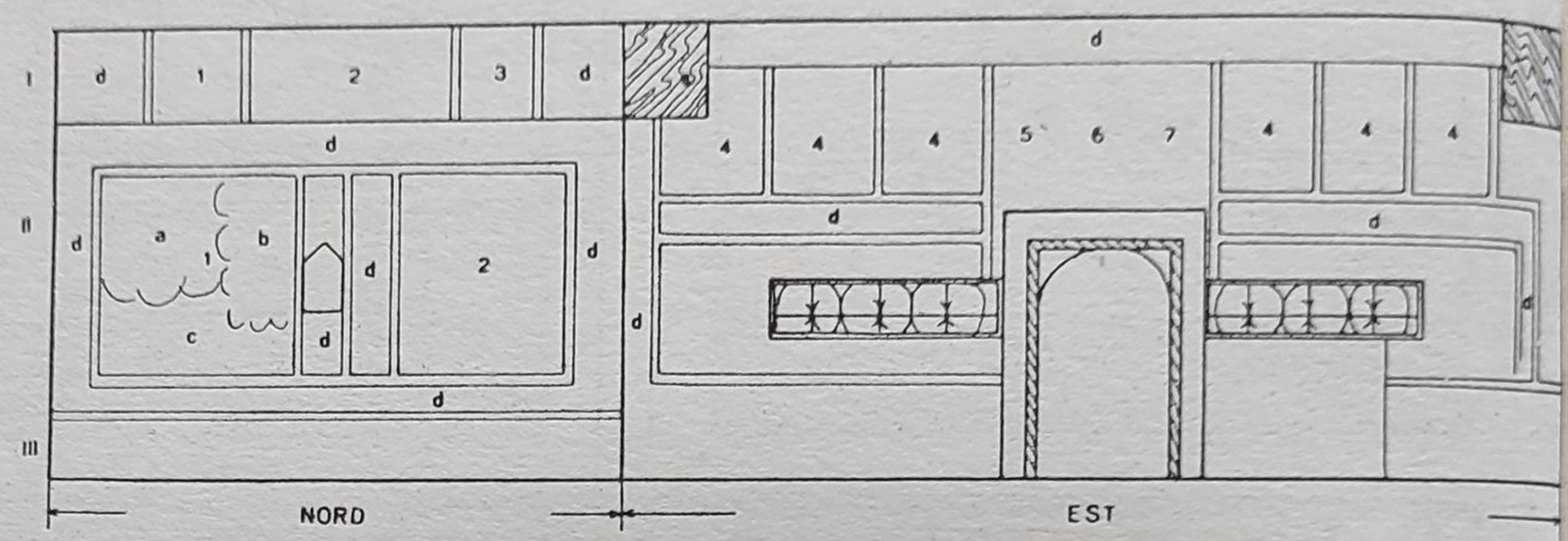


Fig. XVI CUHEA. PRONAOS. TAVAN
1. Iudit şi Holofern, 2. Iosif şi Egipteanca, 3. Îngeri, 4. Soarele, 5. Îngeri, 6. „Născătoarea de Dumnezeu zid tuturor fecioarelor", 8. Luna, 9. Îngeri, 10. „Gherman Sirianul", 11. Serafim, 12. David îl ucide pe Goliat, 13. David îl plînge pe Avesalom, 14. Îngeri.

Fig. XVI CUHEA, PRONAOS

I
1. Evanghelist, **2—3.** Cei trei magi călări și cei trei păstori urmărind steaua, **4.** Apostoli, **5.** Maica Domnului, **6.** Iisus, **7.** Dumnezeu-Tatăl, **8.** Adorarea magilor și păstorilor, **9.** Fuga în Egipt, **10.** Proorocul Ilie hrănit de corb, **11.** Înălțarea proorocului Ilie, **12.** Isaac îl binecuvintează pe Iacov, **13.** Îngeri, **14.** Apostoli, **15—16—17.** Deisis, **18.** Îngeri trîmbițînd, **19.** Cîntărirea sufletelor, **20.** Eva, **21.** Tronul cu instrumentele Patimilor, **22.** Adam.
II
1. Pilda celor zece fecioare (**a.** Fecioarele



patriarhi cu sufletele drepților în brațe și „bunul tîlhar" care, răstignit în dreapta Mîntuitorului, s-a pocăit în ultimul ceas al vieții sale.

Asociindu-se sensului eshatologic al *Judecății de apoi* sînt reprezentate *Pilda fecioarelor* și *Maica Domnului ocrotitoare*, care apare la Cuhea sub denumirea ei curentă, de filieră rusească, *Pocrovul Maicii Domnului*[243].

Probabil datorită semnificației sale funerare este înfățișată în pronaos scena *Înălțării sfîntului Ilie*, alături de hrănirea proorocului în deșert, ambele imagini fiind simboluri ale sufletului salvat datorită îndurării divine.

Partea superioară a pereților de nord și sud prezintă cîteva episoade din copilăria lui Iisus: un evanghelist arată steaua *Bunei Vestiri* după care se conduc regii-magi și păstorii care sînt înfățișați în scena următoare în adorație; urmează episodul *Fuga în Egipt*, în care Maria cu copilul și Iosif sînt însoțiți de trei servitori.

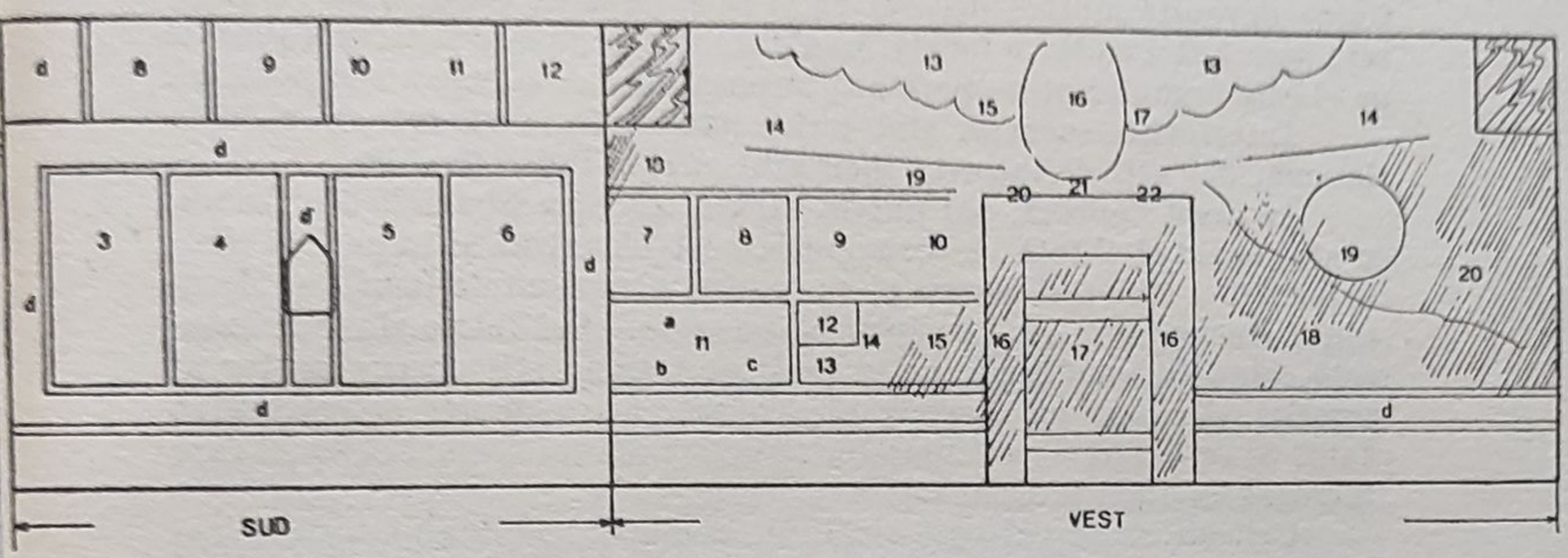
Iconografia pronaosului se completează prin prezența cîtorva pilde și minuni (dintre care unele alese din ciclul duminicilor dintre Paște și Rusalii): *Duminica samarinencii*, *Pilda bogatului căruia i-a rodit țarina*, *Vindecarea orbului* și *Necredința lui Toma*.

În ceea ce privește *organizarea compozițională*, *pe bolta naosului* scenele sînt de dimensiuni foarte mari (cîte două pe fiecare față a bolții), încadrate ca niște uriașe tablouri în „rame" decorate cu motive vegetale. Personajele, puțin numeroase, plutesc într-un spațiu nedefinit sau sînt grupate în mai multe episoade, aranjate după o perspectivă simbolică (episodul central, cel mai important, de dimensiuni mari, iar cele „auxiliare", care preced sau se succed, de dimensiuni mai mici).

În registrele orizontale ale pereților, scenele se înscriu în panouri dreptunghiulare, împărțite prin benzi de culoare cărămizie. Desenul, sumar și stereotip, relevă un stil sec, contrafăcut, ca și cum repetarea acelorași modele ar fi dus la uscarea oricărei emoții. Meșterul își face meseria cu conștiinciozitate, dar nici un sentiment nu reușește să-i încălzească pictura. Personajele, în atitudini țepene și inexpresive, nu comunică unele cu altele; privirea se îndreaptă în gol, izolîndu-le și mai mult. Fiecare din ele e corect reprezentat, uneori chiar în încercări de stil plastic, dar ansamblul lor, deși perfect unitar și coerent, nu reușește să pară altfel decît lipsit de viață. Suprafețele sînt conturate

Arhitectură, *detaliu din pictura bisericii Cuhea, 1754.*

înțelepte, b. Iisus cu biserica-mireasă, c. Fecioarele nebune), 2. „Pocrovul Maicii Domnului", 3. Samarineanca la fîntînă, 4. Pilda bogatului căruia i-a rodit țarina, 5. Vindecarea orbului din naștere, 6. Necredința lui Toma, 7. Călugări, 8. Sihaștri, 9. Împărați și arhierei, 10. Moartea, 11. Raiul, a. tîlharul (Dismas), b. Cei trei patriarhi, c. Sf. Petru cu un grup de sfinți, 12. „Cel ce doarme Duminecа". 13. Moartea săracului, 14. Duhovnic spovedind, 15. Pilda inorogului. 16. (repictări) Învierea morților, 17. Moartea călare, 18. Iadul („fermecătoare", „clevetitoare", „birnițe", „lacom", „nespovedit", „ocamică", „plugari", „neplatnici"), 19. Cele patru vînturi distrugătoare din Apocalips, 20. Cete de păcătoși.
III = draperie;
d = decor.

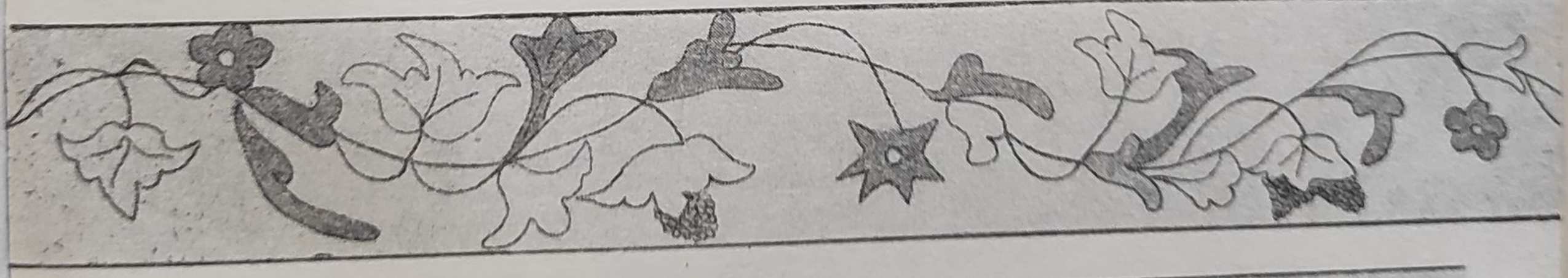


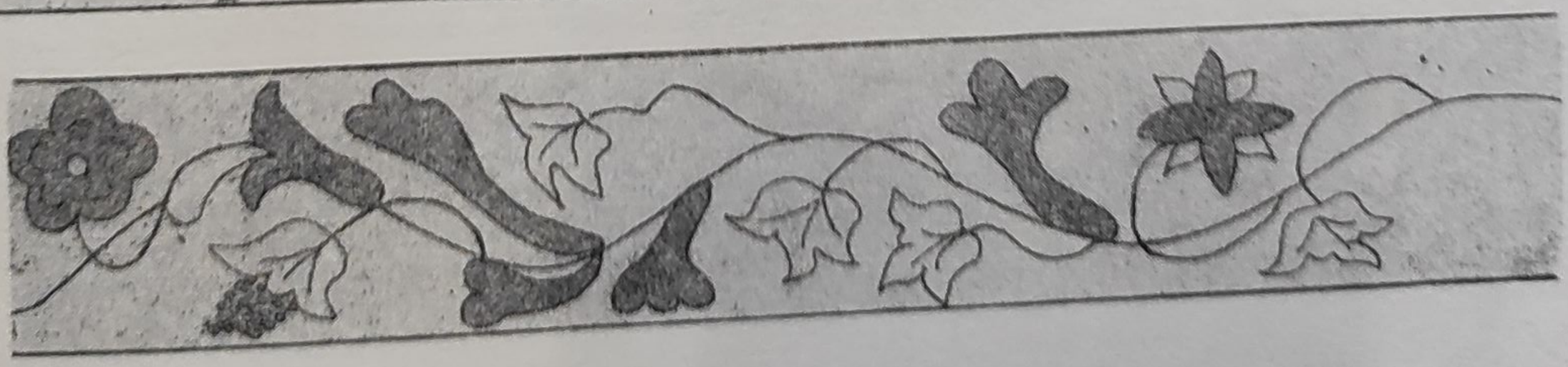
într-un ton acromat (dar conturul e lipsit de grație grafică) și apoi colorate în culori deschise, contrastante (roșu, albastru, portocaliu, verde) și în ocru-brun.

Compozițiile sînt simple, bazate de obicei pe simetrie. În unele fundaluri apar sumare notații de peisaj; în altele zugravul încearcă sugerarea unei adîncimi perspectivale prin proiectarea unui mozaic pavimentar; fundalurile mai pot fi compuse din elemente arhitectonice eteroclite, uneori simple construcții fără stil, alteori biserici cu acoperiș piramidal sau în formă de bulbi suprapuși, ori castele circulare cu unul sau mai multe turnuri; în sfîrșit, draperii învolburate conferă un plus de somptuozitate interioarelor.

Benzile sînt formate din elemente vegetale ce le delimitează fără să le determine riguros desfășurarea, dezvoltarea motivelor reieșind din însăși logica compozițională a ornamentelor. Acestea, lipsite de vibrație, dar ritmate de accente grafice, se decupează cu claritate de pe fondul uniform, de culoare deschisă. Astfel, motivele vegetale

Chenare cu motive decorative vegetale, *detalii din pictura bisericii Cuhea, 1754.*





Samson, *detaliu din pictura bisericii Cuhea, 1754.*

sînt variaţiuni pe aceeaşi temă: nerepetîndu-se identic, ele folosesc aceeaşi schemă de desfăşurare axată pe o linie ondulată de o curbă egală. De pe acest suport, care capătă aici forma organică a unui vrej, se desprind frunze şi flori (care par a avea un prototip în frunza de iederă, floarea de mac sau ciorchinele de strugure, dar care ar putea reprezenta şi o autohtonizare a fructului de granată), interpretate într-o stilizare moderată, destul de generală pentru a crea posibilitatea jonglării cu forme devenite motive decorative şi îndeajuns de realistă ca să sugereze asemănări cu flora locală. Legătura dintre vrej şi motivele plasate pe el este organică şi nu pare a fi impusă doar de o lege a compoziţiei.

Inscripţiile scenelor sînt scrise parţial în româneşte, parţial în slavonă, dar atît de incorect încît sînt adesea indescifrabile.

În acest context, cui putem atribui pictura bisericii din Cuhea, cu ataşamentul ei faţă de iconografia post-bizantină şi în acelaşi timp cu infiltrări ale artei baroce şi cu motive ornamentale familiare decorului brîncovenesc, cu inscripţii amestecate, cînd într-o slavonă incorectă, cînd în româneşte, totul realizat într-un stil de cunoscător al meseriei, dar care nu reuşeşte să depăşească o anumită corectitudine plată? Şi ce datorăm presupuselor repictări ale lui Gyiuri Szilbert care „lucrează în 1900 la Cuhea"?[244]

Oricum, zugravul pare străin de evoluţia locală a picturii maramureşene de la mijlocul veacului al XVIII-lea. În faza actuală a cunoştinţelor noastre nu putem decît să presupunem că ambiţiosul ctitor s-a îndreptat spre unul din centrele ortodoxe învecinate, eventual spre Polonia, în care îndelungata tradiţie a artei bizantine se întretăia deja cu influenţe occidentale baroce.

La rîndul ei, tîmpla bisericii din Cuhea, de dimensiuni monumentale, cu scene în care se îmbină ornamente renascentiste şi baroce, are o factură care „fără a fi de o calitate deosebită, trădează oarecari înrîuriri ale artei ortodoxe din Polonia sudică şi Galiţia, venite, probabil, prin filieră moldovenească"[245].

Prin aspectele sale variate, care reprezintă tot atîtea interpretări şi revitalizări ale fondului de artă bizantină, picturile murale maramureşene din această categorie constituie creaţii originale ale unor meşteri localnici, care au ştiut să-şi afirme personalitatea, păstrînd în acelaşi timp legătura cu tradiţia, dar şi cu mediul şi epoca căreia îi aparţineau şi pe care le exprimă în opera lor.

Influența barocului

Dacă în picturile care aparțineau tradiției post-bizantine, cercetate pînă acum, am văzut că apăreau, cu totul sporadic, elemente tributare limbajului baroc, în cele ce urmează ne vom ocupa de ansambluri coerent structurate după legi baroce.

Pictura de factură barocă și post-barocă își face apariția în bisericile sătești din Maramureșul istoric cu destulă întîrziere[246], în primii ani ai secolului XIX. Pentru a încerca să înțelegem fenomenul, trebuie să luăm în considerare atît contextul faptelor externe, cît și evoluția internă care au dus la apariția unor structuri stilistice străine de acest mediu de îndelungată tradiție bizantină.

Epoca barocă, desfășurată de-a lungul secolelor XVII și XVIII, este în același timp epoca marilor deschideri. Stil „universal" și „expansiv", barocul, născut din destinul tragic al aristocrației în cădere, cuprinde nu numai toate curțile princiare europene, ci și orașe burgheze și medii rurale; marea mobilitate a fenomenului a făcut ca el să poată fi adaptat celor mai diferite medii sociale și culturale. Dar, în același timp, marea sa omogenitate, în care se întîlnesc motive și structuri similare pentru toată aria circumscrisă, face aproape imposibilă fixarea precisă a unor filiere, în care delimitările se întrepătrund și prioritățile sînt greu de stabilit.

Totuși, vom încerca să conturăm contextul în care se află Maramureșul în această epocă.

Epoca barocă coincide cu perioada de avînt a Contrareformei; misionarii iezuiți, care au fost principalii propagatori ai catolicismului, au vehiculat formele artei baroce, nu din cauză că aceasta ar coincide cu Contrareforma, așa cum s-a crezut mult timp (căci barocul îmbracă forme mult mai complexe, în marea sa capacitate de a se metamorfoza), ci pentru că a fost adoptată de Contrareformă ca principal mijloc de exprimare.

Preponderența protestantismului în regiunea Maramureșului a făcut ca abia după 1711 Contrareforma victorioasă să poată prelua bisericile reformate și să înceapă construirea unor noi biserici catolice pentru care a adus, după 1720, pictori din Austria și Italia[247]. Așadar primele manifestări ale barocului pictural în zonă au fost rezultatul unui import din marile centre occidentale, pentru bisericile catolice orășenești.

Acest contact direct cu arta barocului, prin intermediul Contrareformei, nu este neapărat decisiv pentru Maramureșul istoric dacă ținem seama de faptul că aici exemplele sînt puține și tîrzii (bolta bisericii romano-catolice din Sighet e pictată după 1775) și că oricum ele provin din lumea catolică, față de care configurația culturală tradițională maramureșeană avea toate motivele să rămînă rezervată.

Cu totul alta putea fi atitudinea de receptare a influenței venite prin filiera unor zone ortodoxe care acceptaseră deja barocul, cum ar fi

Ucraina apuseană sau Moldova, care primiseră la rîndul lor înrîuririle prin intermediul Poloniei, sincronizată cu marile mişcări culturale ale Europei occidentale[248].

Analizînd modalităţile specifice de receptare a barocului în diferite medii sociale, observăm că, deşi acesta este de obicei asociat clasei nobiliare, el a pătruns pînă în zonele rurale, unde a fost adoptat doar pentru caracterul său decorativ şi fastuos, rupt de ansamblul complex al fenomenului baroc şi lipsit de semnificaţiile ample pe care acesta le căpătase. În astfel de prelucrări formale proliferează barocul în arta populară a Ucrainei[249], dar şi în pictura sau în decorul ramelor sculptate ale icoanelor şi iconostaselor din zonele ortodoxe ale Carpaţilor poloni şi slovaci unde sfîrşitul secolului al XVIII-lea aduce schimbarea stilului tradiţional şi înlocuirea lui cu stilul baroc[250].

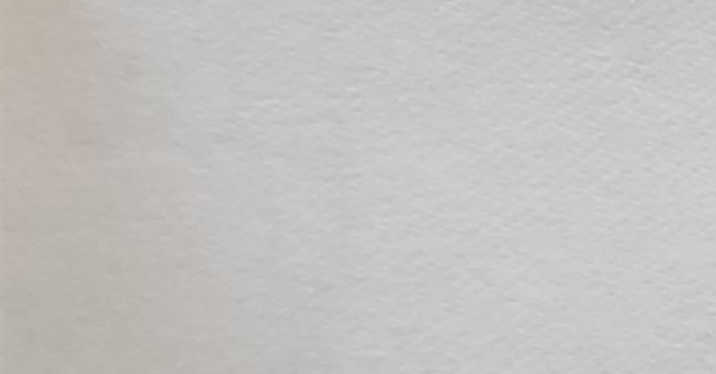
Transpuse de meşteri populari în icoane sau xilogravuri, interpretate în decorul cărţilor religioase, motivele şi formele baroce capătă o largă circulaţie. Asemenea ecouri întîlnim şi în xilogravurile transilvănene, în operele unui Pop Gheorghe, Pop Onisie sau Pop Simion[251], dar şi în icoanele din bisericile maramureşene semnate de Gheorghe Vişovan, de la sfîrşitul veacului XVIII[252].

În pictura bisericilor din Maramureşul istoric, monumentalul baroc se transformă în graţiosul şi fragilul rococo, acesta fiind o prelucrare a barocului într-o gamă minoră, deja descărcată de semnificaţiile adînci şi astfel mult mai uşor de preluat. Dealtfel, în secolul al XVIII-lea, rococoul cuprinsese Europa centrală şi începuse să se instaleze în Rusia[253].

Fenomenul „modă" nu trebuie nici el neglijat în înţelegerea procesului de adoptare a unor forme baroce şi rococo, cu atît mai mult cu cît avem de-a face cu monumente „reprezentative" ale comunităţii sătești comanditare, căci rococoul exprimă, dincolo de rafinamentul desuet al artei de budoar în care a fost creat, gustul unui grup social de condiţie mijlocie, cu aspiraţii disproporţionate spre fast faţă de posibilităţile mediocre de realizare. Iată de ce rococoul este mai uşor de preluat chiar de către colectivitatea maramureşeană, faţă de care reprezintă un element cultural nou şi străin.

Acceptarea tîrzie şi rezervată s-a făcut în bună măsură formal, limitîndu-se la repertoriul decorativ şi rămînînd izolată.

Dincolo de relativa deschidere şi receptivitate a societăţii locale la undele care aduceau pînă aici modificările petrecute în gustul şi sensibilitatea artistică a epocii, instaurarea spiritualităţii baroce între sobrele cadre ale tradiţiei post-bizantine urma să rămînă superficială.

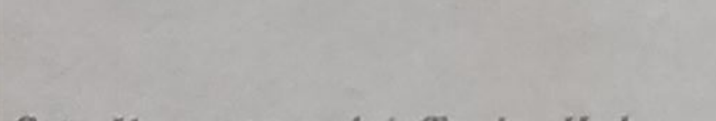


TOADER HODOR

De numele lui Toader Hodor se leagă introducerea picturii de factură barocă şi rococo în Maramureş.

Lucrările sale se caracterizează prin folosirea unor elemente morfologice şi a unei sintaxe specifice barocului intrat în faza rococo. Nu este vorba despre apariţia sporadică a unor motive juxtapuse, ci de o adevărată concepţie unitară, aplicată coerent în organizarea ansamblului pictural.

Zugravul a urmat cu consecvenţă anume modele care îi deveniseră familiare, pe care le foloseşte cu dezinvoltură şi ingeniozitate formală. Se simte în opera lui ceva din plăcerea improvizaţiei şi a jocului fantaziei cu formele şi motivele ornamentale atît de dragi barocului şi rocoului.



Semnătura zugravului Toader Hodor.

Linia are viaţa ei proprie, liberă şi capricioasă; ea conduce firul formelor deschise, pline de graţie şi artificialitate, construite într-o

continuă amplificare dinamică, în care alăturările antitetice își corespund și se înlănțuie armonios; culoarea, vie și pitorească, izbucnește în contraste decorative; ansamblul urmărește să producă un efect spectaculos, desfătare și uimire — iată tot atîtea teme baroce vehiculate cu ușurință de zugravul popular.

Toader Hodor este un zugrav originar din Vișeu-de-Mijloc[254], după cum îi place lui să sublinieze iscălindu-și picturile. Prezența lucrărilor sale în Maramureș e semnalată abia în primii ani ai secolului XIX, în cîteva biserici de pe cursul inferior al Izei și din satele aflate pe o rază relativ apropiată: Cornești, Bîrsana (1806), Văleni (1807) și Năneşti (1809).

Dacă pentru Alexandru Ponehalski era definitorie atitudinea tradițională față de spațiu, pentru Toader Hodor este caracteristică neconformarea la structura arhitectonică dată, încercarea de a sparge iluzoriu spațiul și de a-l înlocui cu altul, mai bogat și mai fastuos. Cadrele scenelor se complică și se fragmentează, imprimînd o mișcare deschisă, dinamică, opusă echilibrului de tip static din picturile de tradiție post-bizantină.

Ansamblul pictural este organizat prin permanenta interrelaționare a scenelor, folosindu-se repetat aceleași elemente derivate din jocul unor linii curbe și contracurbe, care-și răspund reciproc, prin rapel compozițional și se regăsesc ca un ecou în formele mobilierului din biserică. Compoziția interioară a scenelor oscilează între folosirea unor scheme clasice și, mai rar, a unor formulări dinamice specifice barocului.

La rîndul lor, personajele schițează uneori atitudini „baroce", în „contraposto" sau în mișcări violente de răsucire, accentuate de jocul învolburat al faldurilor îmbrăcămintei.

Veșmintele sînt un amestec sui-generis de piese din recuzita barocului, combinate cu costume de epocă și cu altele din portul popular; o atenție specială este acordată costumelor feminine, deosebit de bogate.

Dar cel mai bine realizate în opera lui Toader Hodor sînt figurile personajelor, mai ales cele feminine, creionate sugestiv, din cîteva trăsături de penel, cu dezinvoltură și precizie.

Fundalul scenelor este în general neutru, cu o aglomerare de personaje sau, uneori, de arhitecturi imaginare, într-o perspectivă fantezistă.

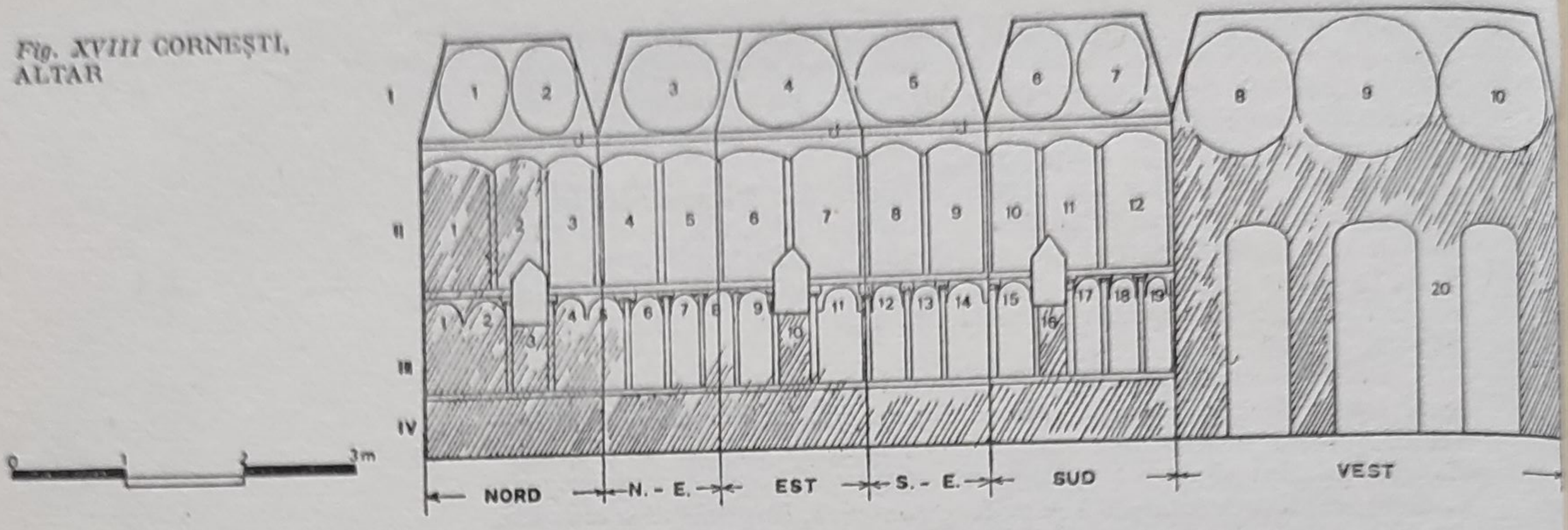
Gama cromatică, vie, bazată pe culori contrastante (alb-roșu-albastru), susține, la rîndu-i, jocul vibrant al formelor.

Și în ceea ce privește *programul iconografic* al picturilor lui Toader Hodor apar trăsături caracteristice, în cadrul mai larg al modificărilor (simptomatice, dealtfel) produse la sfîrșitul veacului XVIII și începutul celui următor, atît în selecția și succesiunea temelor, cît și în redactarea lor.

Astfel, în afara ilustrării temelor tradițional asociate semnificației fiecărei încăperi (respectate mai ales în altar, unde apar scene legate de întrupare, jertfă, euharistie și înviere), trebuie remarcat sensul eshatologic, cu accente moralizatoare, al ansamblului. Acesta este anunțat încă din iconografia altarului, unde pătrund scene aluzive din „Apocalips", apoi devine dominant în naos, în primul rînd în decorul bolții, unde se alătură unui grupaj de scene care au ca temă principală „ascensiunea", apoi în cel al pereților, sub forma paralelismului cu sens moralizator dintre evenimente ale „Vechiului Testament" și „Noului Testament", pentru a se încheia sugestiv în pronaos cu *Judecata de apoi*.

Selecția temelor fiind în acord cu semnificația dominantă, alte cicluri iconografice apar incomplete (ciclul marial, al copilăriei și

Fig. XVIII CORNEŞTI, ALTAR



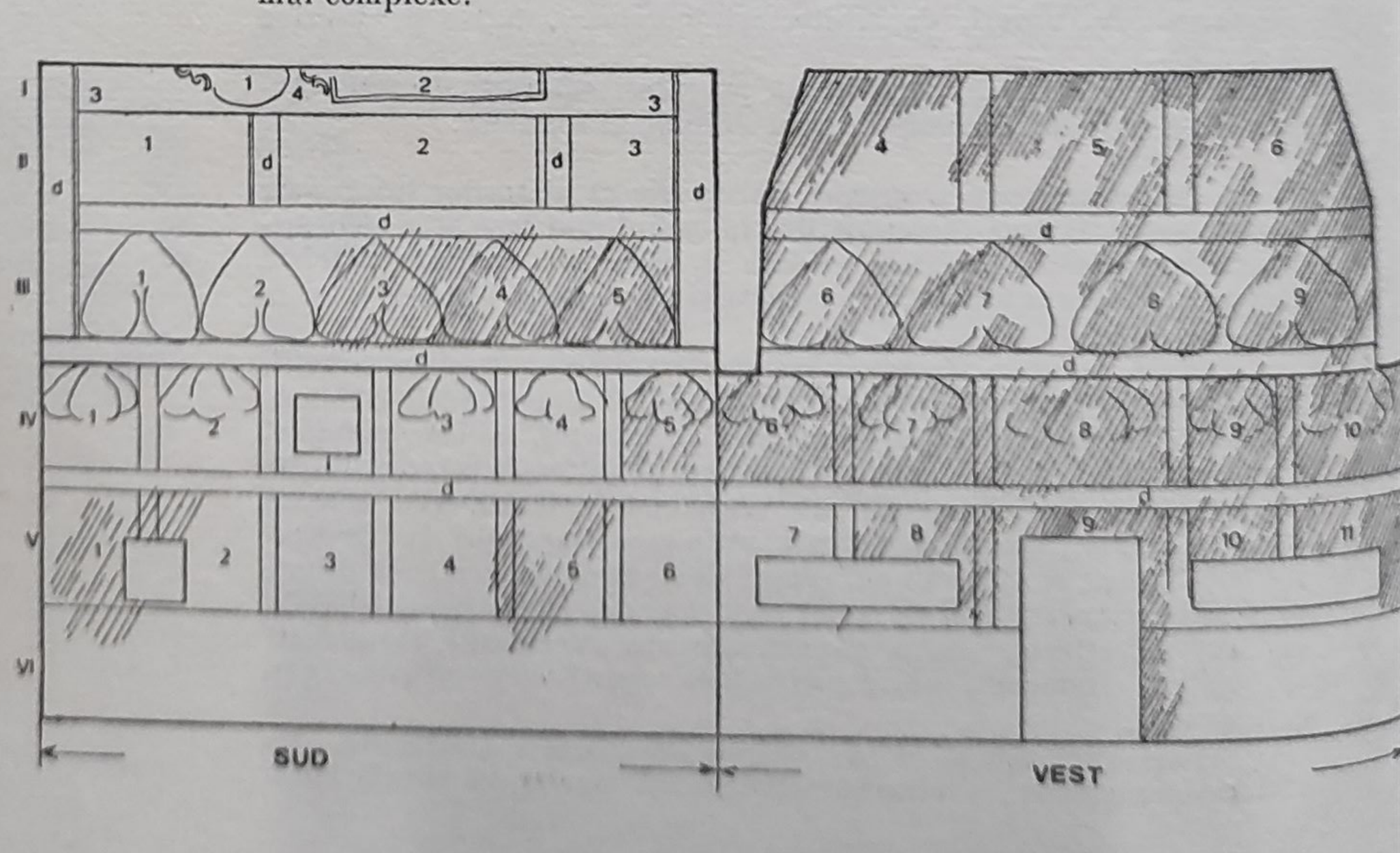
I
1—8 şi 10. Ierarhia cerească, 9. Înălţarea Maicii Domnului.
II
1—2. Jertfa lui Ahab împărat şi a proorocului Ilie, 3. Jertfa lui Ghedeon, 4. Plîngerea lui Iisus, 5. Viziunea sfîntului Petru din Alexandria, 6. Sf. Treime la Mamvri, 7. Proorocul Zaharia vestit de înger, 8. „Cîntărirea cărţilor şi a banilor", 9. „Cele 40 de slujbe care i s-au arătat beteagului" (Sărindar), 10. Iisus cu Luca şi Cleopa, 11. Viziunea sfîntului Ioan în Padmos, 12. Aflarea capului Sfîntului Ioan Botezătorul.
III
1—3. Sfinţi ierarhi, 4. Sf. Ioan Gură de Aur, 5. Sf. Vasile cel Mare, 6. Sf. Grigore Dialogul, 7. Sf. Ioan cel milostiv, 8. Sfînt ierarh, 9. Sf. Averchie, 10. Sfînt ierarh, 11. Sf. Amfilohie, 12. Sf. Ambrosie, 13. Sf. Antipa, 14. Sf. Silvestru, 15. Sf. Nicolae, 16. Distrus, 17. ... papa de la Roma, 18. Sfîntul Iacob, 19. Sfînt făcător (de minuni), 20. Sf. arhidiacon.

vieţii publice a lui Iisus, etc.) sau chiar lipsesc (ciclul marilor sărbători).

În privinţa redactării temelor, se observă o mai accentuată influenţă occidentală, fără însă ca aceasta să devină definitorie.

Prima biserică din seria celor pictate de Toader Hodor pare să fie cea din CORNEŞTI, pe Valea Cosăului. Inscripţia păstrată fragmentar, pe peretele nordic al naosului, ne dezvăluie doar numele zugravului[255], dar analiza structurilor stilistice ale operei sale plasează pictura acestei biserici pe prima treaptă a evoluţiei spre formulele ulterioare, mult mai complexe.

Fig. XIX CORNEŞTI, NAOS



Şi aici motivele aparţin alfabetului baroc, dar ele rămîn încă izolate sau simplu juxtapuse, conformîndu-se unei structuri compoziţionale tradiţionale; chiar dacă toate elementele morfologice sînt baroce, sintaxa lor rămîne ancorată în tradiţie, nereuşind să se elibereze de echilibrul clasic.

Pe *bolta naosului* sînt reprezentate, în spaţiul median, două teme: *Sfînta Treime*, în redactare occidentală (Dumnezeu-Tatăl, Iisus cu crucea şi Sfîntul Duh-porumbel), şi *Soborul arhanghelilor*, Mihail fiind în centru, cu sabia ridicată[256]. În restul spaţiului apar patru arhangheli suflînd în trîmbiţe şi Soarele şi Luna, cu chip uman.

Pe poalele bolţii, spre sud, este înfăţişată *Înălţarea sfîntului Ilie*, într-o trăsură trasă de cîteva perechi de cai roşii înaripaţi, iar alături episodul investirii discipolului său Elisei; pe peretele nordic sînt figurate alte scene, printre care *Sfîntul Ilie hrănit de corb* şi *Scara lui Iacov*.

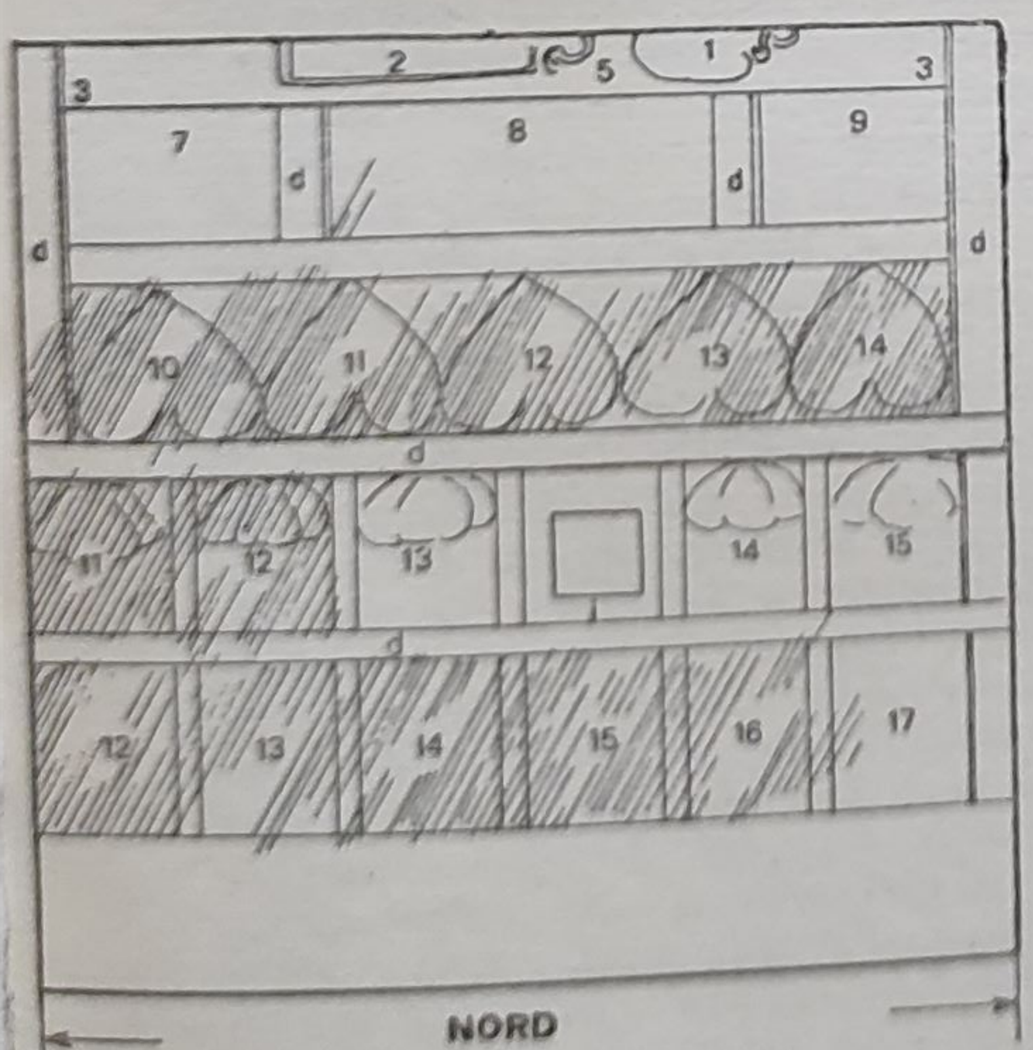
Spre cele patru extremităţi ale bolţii sînt reprezentaţi *evangheliştii*.

În această formulă, programul iconografic al bolţii naosului pare o aluzie la Judecata de apoi dominată de prezenţa *Sfintei Treimi* şi a *Arhanghelului Mihail*; spre ea cheamă arhanghelii sunînd din trîmbiţe; despre ea mărturiseşte şi prezenţa evangheliştilor; în sfîrşit, *Înălţarea sfîntului Ilie* are şi ea o semnificaţie eshatologică şi e asociată speranţei în înviere.

Pictura *altarului* este în general greu descifrabilă, fiind foarte înnegrită. Pe boltă se ghiceşte cu greu o imagine a *Maicii Domnului protectoare*, cu omoforul desfăşurat pe braţe.

Pe poalele bolţii, de jur împrejur, sînt reprezentate *cetele îngereşti*[257].

În registrul următor, subiectele sînt legate de semnificaţia altarului: teme de jertfă şi euharistie în *Sacrificiul lui Avraam*, *Punerea în mormînt a capului sfîntului Ioan Botezătorul*[258] şi *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria* şi o temă legată de promisiunea învierii în scena apariţiei după moarte a lui *Iisus cu Luca şi Cleopa*; la est este înfăţişat *Zaharia vestit de înger*[259]; singurele străine de iconografia altarului rămîn reprezentările celor *Zece slujbe care s-au arătat beteagului* şi *Cîntărirea cărţilor şi a banilor*.



I 1. Soborul arhanghelilor, **2.** Sf. Treime, **3.** Arhanghel trimbiţind, **4.** Luna, **5.** Soarele.
II 1. Evanghelistul Marcu, **2.** Înălţarea sf. Ilie, **3.** Evanghelistul Ioan, **4.** Daniil în groapa cu lei, **5.** Lapidarea sf. Ştefan, **6.** Iosif vîndut de fraţii săi în Egipt, **7.** Evanghelistul Luca, **8a.** Scara lui Iacov, **8b.** Degradat, neidentificat, **8c.** Ilie hrănit de corb, **9.** Evanghelistul Matei.
III 1. Facerea lui Adam şi a Evei, **2.** Ispita şarpelui, **3.** Alungarea din rai, **4.** Adam şi Eva plîng la uşa raiului, **5.** Adam lucrează pămîntul şi Eva toarce, **6.** Jertfa lui Avel şi Cain, **7.** Cain îl ucide pe Avel, **8.** Dumnezeu îl blestemă pe Cain, **9.** Lameh îl ucide pe Cain, **10.** Corabia lui Noe, **11.** Arderea Sodomei şi Gomorei, **12.** Distrus, **13.** Ilie rugîndu-se arde jertfa („Popii cei ce au ars focul din cădelniţi"), **14.** Ilie omoară pe preoţii lui Baal.
IV 1. Cina cea de taină, **2.** Spălarea picioarelor, **3.** Rugăciunea din Grădina Ghetsimani, **4.** Sărutul lui Iuda, **5–12.** Episoade din Patimi, **13.** Punerea pe cruce, **14.** Crucificarea, **15.** Coborîrea de pe cruce.
V 1. Sf. marele mucenic Teodor, **2.** Sfinţii doctori fără de arginţi Cosma şi Damian, **3.** Irodiada şi soldatul cu capul sf. Ioan Botezătorul, **4.** Lupta lui Nestor cu Lie, **5.** Pilda bogatului căruia i-a rodit ţarina, **6.** Întoarcerea fiului risipitor, **7.** Fiul risipitor paşte porci, **8.** Pilda datornicului(?), **9.** Proorocul Ioná ieşind din chit, **10.** Proorocul Ioná propovăduind(?), **11.** Distrus, **12.** Distrus, (Duminica orbului?), **13.** Distrus, **14.** „Duminica samarinencii", **15.** „Duminica slăbănogului", **16.** „Duminica mironosiţelor", **17.** „Duminica Tomei".
VI = draperie;
i = inscripţie;
d = decor.

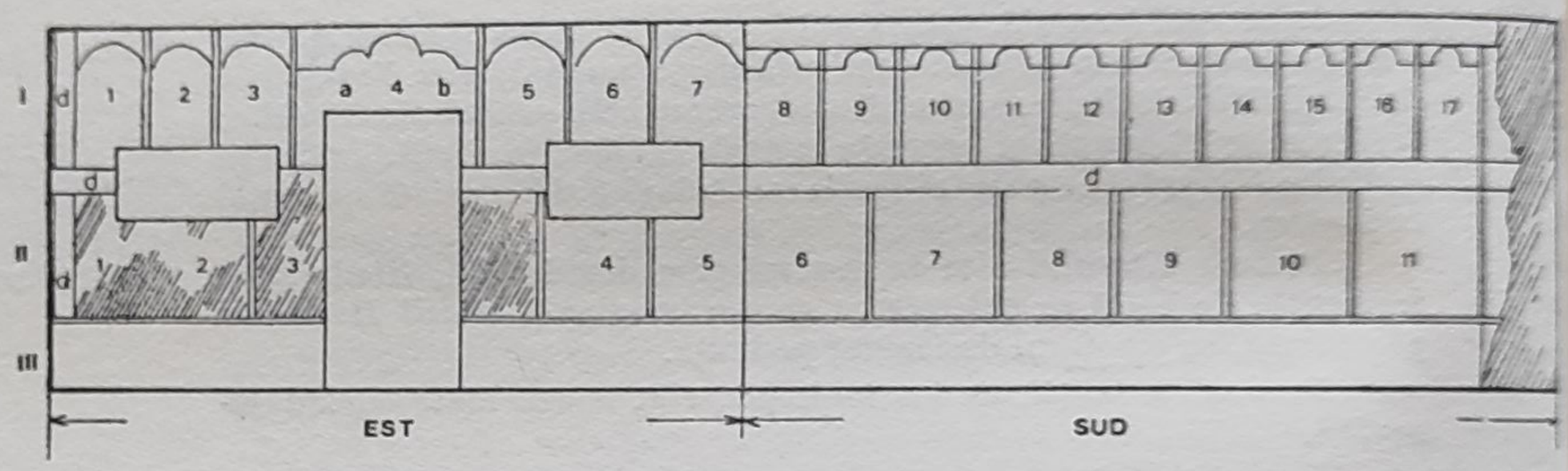
Pe registrul al treilea se desfăşoară *teoria sfinţilor ierarhi*, reprezentaţi cu saccos, omofor, mitră şi cîrjă episcopală.

În *naos*, pe primul registru al pereţilor, pictura este foarte degradată. Cele cîteva scene descifrabile sugerează că erau reprezentate momente din „Geneză": pe peretele sudic se păstrează *Facerea Evei*, *Ispita şarpelui*, apoi „Cînd au şezut Adam şi Eva şi au plîns... şi îngeru i-au învăţat să lucreze", urmată de scena în care *Adam sapă şi Eva toarce*.

Ciclul se continuă pe peretele vestic în scene azi complet degradate, din care se păstrează numai inscripţiile: *Jertfa lui Cain şi Avel*, *Uciderea lui Avel de către Cain* şi, în sfîrşit, „Au săgetat Lameh pe Cain orb fiind Lameh"; pe peretele nordic mai descifrăm: *Corabia lui Noe*, apoi *Sodoma şi Gomora*.

Registrul superior al peretelui vestic mai cuprinde trei teme disparate: *Daniel în groapa cu lei*[260], *Lapidarea sfîntului Ştefan* şi un episod din *Viaţa lui Iosif*[261].

Fig. XX CORNEŞTI, PRONAOS



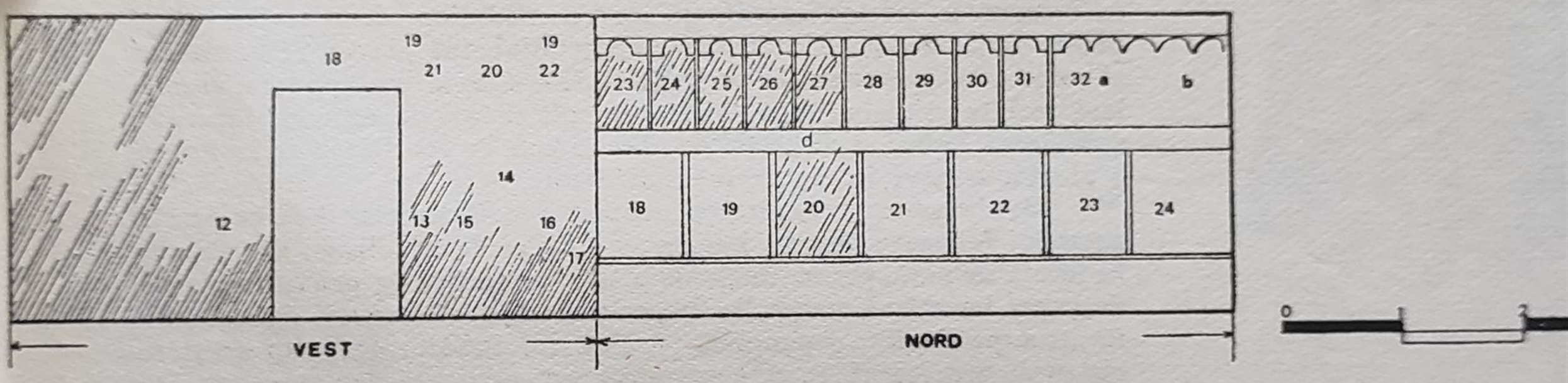
I Judecata de apoi
1. Îngeri, 2. Proorocі, 3. Apostoli, 4. Maica Domnului cu pruncul, 4a. Arhanghelul Mihail, 4b. Arhanghelul Gavril, 5. Mucenici, 6. Muceniţe, 7. Patriarhi, 8. Împăraţi, 9. Împărătese, 10. „Vlădici", 11. Preoţi, 12. Cuvioşi, 13. Sihaştri, 14. Călugări, 15. Călugăriţe, 16. „Cuvioasele mueri", 17. „Drepţi" 18. Cei trei patriarhi în rai, 19. Îngeri trîmbiţînd, 20, 21, 22. Deisis, 23. Moise şi evreii(?), 24, 25, 26. Neamuri de „păcătoşi", 27. Mus(calii?), 28. Turcii, 29. Tătarii, 30. Burcuşii(?), 31. Armenii, 32. Pilda fecioarelor, a. Fecioarele înţelepte, b. Iisus cu biserica-mireasă.
II
1. Sf. Păraschiva (împărţind haine) săracilor, 2, 3. Distrus, 4. Sf. Gheorghe ucigînd balaurul, 5. Sf. Marina marte-

Pictura registrului al doilea al pereţilor naosului se păstrează tot fragmentar şi ne indică prezenţa unor scene care fac parte din ciclul *Patimilor* desfăşurat de la sud la vest şi nord. Pe peretele sudic, în *Cina cea de taină*, personajele sînt aşezate în jurul unei mese dreptunghiulare, cu Iisus la mijloc şi cu apostolul Ioan aplecat tandru pe pieptul său; cîţiva apostoli sînt văzuţi din spate — între ei, Iuda care aruncă hrana[262]. În *Spălarea picioarelor*, Iisus e îngenuncheat, încins cu un şorţ şi se pregăteşte să spele piciorul apostolului Petru, ca în redactarea mai realistă occidentală. Scenele de pe peretele vestic sînt distruse în jumătatea superioară, odată cu construirea tribunei (aici erau reprezentate probabil episoadele judecăţii şi *Drumul crucii*).

Dintre scenele de pe peretele nordic se păstrează doar ultimele trei. În *Punerea pe cruce*, Iisus e culcat pe crucea aşezată diagonal pe pămînt, în timp ce doi soldaţi se pregătesc să bată cuiele. În *Răstignirea* sînt prezentate cele trei cruci (tîlharii cu braţele legate în spatele traverselor, spre deosebire de Iisus cu palmele bătute în cuie); din asistenţă fac parte Maria, Ioan şi soldatul Longinus, alături de care apare un personaj bătrîn, cu barba albă şi pălărie mare, care ţine un baston în formă de T (Iosif din Arimateea?). *Coborîrea de pe cruce* urmează schema compoziţională a vestitei lucrări cu aceeaşi temă de Rubens: Iisus este coborît de pe cruce cu ajutorul a două scări, corpul său şerpuieşte în cădere, susţinut într-un giulgiu, în timp ce jos Maica Domnului şi Maria Magdalena îl aşteaptă cu braţele ridicate.

Registrul al treilea al pereților naosului prezintă cîteva teme disparate: *Sfîntul mare mucenic Teodor*, *Sfinții Cosma și Damian*, apoi *Lupta lui Nestor cu Lie*, cu accentele ei locale, și scena în care *soldatul îi prezintă Irodiadei capul sfîntului Ioan Botezătorul*; apar, de asemenea, cîteva pilde — a bogatului care strînge averi pe pămînt (amenințat de „moartea" cu o coasă uriașă), a fiului risipitor, etc.; din ciclul *Învierii* apar *Duminica mironosițelor*, *Duminica Tomei* și *Ieșirea lui Ioná din chit*[263].

În *pronaos* domină *Judecata de apoi*, care se desfășoară în registrele superioare. Pe peretele vestic se află Iisus, în veșmintele patimilor, cu Maica Domnului și Ioan Botezătorul în *Deisis*, între îngeri care trîmbițează; alături, raiul e reprezentat de cei trei patriarhi cu sufletele celor mîntuiți în brațe; mai jos apar instrumentele patimilor (pe un minuscul tron al Hetimasiei) și balanța în care se cîntăresc sufletele; un fragment de pictură ilustrează *Învierea morților*, iar dintre cei mistuiți în focul iadului nu se păstrează decît: „care jură strîmb" și



lînd diavolul, **6.** Îngroparea Mariei Egipteanca, **7.** Împărtășirea Mariei Egipteanca, **8.** Fuga în Egipt, **9.** „Cînd au pus Maica Precista mînurile la loc", **10.** Maria unge cu mir picioarele lui Iisus, **11.** Iisus eliberează pe femeia adulteră, **12.** Învierea morților, **13.** Iadul (femeia care nu face copii), **14.** Crucea, sulița și buretele Patimilor, **15.** Cîntărirea sufletelor, **16.** Cartea păcatelor, **17.** Iadul (chinurile), **18.** Ispitirea lui Iisus (pe munte), **19.** Ispitirea lui Iisus (transformarea pietrelor în pîini), **20.** Sf. mucenic Hristofor, **21.** „Cînd s-au rugat Maria în Muntele Măsl
22. Rugăciunea Anei în grădină, tîlnirea Maicii Domnului cu Eli
24. Fecioarele nebune.
III = draperie.

„care nu vrea să aibă coconi". Cetele celor ce se îndreaptă spre judecată converg din registrele superioare ale pereților de est, sud și nord[264].

Cetele „neamurilor" cuprind interesante localizări și descrieri de costume, în care se amestecă pitoresc elemente de port popular și modă a epocii. Astfel, dacă turcii sînt învești mîntați în tradiționalii șalvari, pe deasupra poartă tunici închise cu găitane, iar căciulile au marginea îmblănită; tătarii au tunici lungi pînă la pămînt și haine cu mîneci largi; foarte interesanți sînt armenii, cu elegantul joben de modă europeană, haine strîmte și scurte închise cu găitane și pantaloni băgați în cizme; în sfîrșit „curuții"[265] au o fizionomie specifică (mustățile „în furculiță"), poartă tunică, pantaloni strîmți și căciuli înalte, cu vîrful ascuțit.

Sensul eshatologic al ansamblului e subliniat de *Parabola fecioarelor*, cărora meșterul zugrav le-a acordat o deosebită atenție, într-o încercare de a le diferenția psihologic, atitudinile; tema culminează cu reprezentarea lui Iisus de mînă cu „biserica mireasă".

Registrul inferior al pereților pronaosului este dedicat, ca de obicei, în principal unor personaje feminine.

Astfel întîlnim cîteva episoade răzlețe din ciclul marial și al copilăriei lui Iisus: *Cînd s-a rugat Ana în grădină*[266], *Întîlnirea Maicii Domnului cu Elisabeta*[267], „Cînd s-a rugat Maria în Muntele Măslinilor" (?!)[268], *Fuga în Egipt* și „Cînd a pus Maica Precista mînurile la loc"[269].

Toader Hodor, costumul unui personaj (*armean*) *din* Judecata de apoi, *detaliu din pictura bisericii Cornești.*

Din programul iconografic al pronaosului fac parte cîteva fapte din viața lui Iisus (*Ispitirea lui Iisus de către diavol, Iisus eliberează femeia adulteră* și *Ungerea cu mir a picioarelor lui Iisus*)[270]. Pe peretele sudic mai sînt reprezentate două episoade din *Viața Mariei Egipteanca: Împărtășirea* și *Înmormîntarea*[271].

În sfîrșit, tot aici apar sfintele mucenițe *Paraschiva* și *Marina martelînd diavolul, Sfîntul mucenic Hristofor* (cu cap de cîine) și *Sfîntul Gheorghe ucigînd balaurul.*

Structurarea compozițională a ansamblului pictat folosește scheme baroce și rococo.

Cele două teme reprezentate în zona mediană a bolții naosului sînt închise în cadre; unul, specific baroc, e format din două coloane puternice, care susțin un lintel; celălalt, de tip rococo, este un medalion cu traseu neregulat, compus din linii curbe, inegale, alăturate alternativ convex-concav, de-a lungul cărora se desfășoară un frunziș descris cu grație și minuție; cadrul arhitectonic este și el încununat în partea superioară cu un medalion similar. Dar, deși aceste două motive sînt tipice pentru alfabetul plastic al barocului și rococoului, plasarea lor pe boltă, într-o simplă juxtapunere, care le lasă izolate atît unul față de celălalt, cît și față de scenele alăturate, marchează faptul că ne aflăm de-abia în faza de apariție și de insinuare a acestor motive în sintaxele tradiționale.

De asemenea, organizarea compozițională a picturii de pe pereții naosului folosește motive baroce în sintaxe de tip clasic: medalioane în formă de pară, prinse unele de altele, se succed în primul registru; deasupra lor atîrnă marginile suspendate ale unei draperii reprezentate în „trompe l'oeil"; o panglică îngustă cu fundițe desparte acest registru de următorul, în care suprafața este separată de coloane înalte, legate prin ghirlande de frunziș aruncate peste „cupole" roșii, cu deschidere barocă; o nouă bandă, cu frunze mici dispuse în diagonală, delimitează registrul, în timp ce marginile superioare și laterale ale poalelor bolții sînt marcate de o fîșie decorată cu un motiv în zigzag.

Abia registrele superioare ale tîmplei prezintă o structură mai apropiată de sintaxele baroce, nemaifiind delimitate, ci formate dintr-o alternanță de medalioane de tip rococo, compuse prin același joc de curbe și contracurbe, ca și medalionul de pe boltă. De jur împrejur, marginile unei draperii reprezentate în volum urmăresc conturul tîmplei.

Dispunerea scenelor pictate în altar și pronaos este și mai simplă, formată din juxtapunerea unor arcade (dintre care unele cu deschidere de traseu baroc) sprijinite pe stîlpi, în jurul cărora se înfășoară în spirală un vrej de viță-de-vie.

În compoziția scenelor sînt puțin folosite schemele baroce, preferîndu-li-se tot soluțiile clasice, de tip static (schema rubensiană a *Coborîrii de pe cruce* rămîne totuși o excepție[272]).

Personajele sînt de obicei numeroase și ocupă aproape tot spațiul scenei, ceea ce produce aspectul fragmentat, chiar „fărîmițat" al ansamblului.

Mult mai tare se resimt ecourile barocului în tratarea personajelor, în atitudinea și gesturile lor, completate de mișcarea drapajului. În *Punerea pe cruce*, cei doi soldați descriu mișcări largi: unul face un gest de fandare, viu și sugestiv, subliniat de picioarele lungi văzute din profil, celălalt schițează cu mîna ridicată un gest amplu, cele două atitudini completîndu-se reciproc.

Dar poate cel mai sugestiv este *Sfîntul Teodor*, reprezentat în contraposto, sprijinindu-se pe piciorul stîng și flexîndu-l pe dreptul, cu corpul răsucit spre dreapta și cu capul întors spre stînga; mîna dreaptă ține o suliță, stînga este văzută în racursi, pusă în șold, cu palma

întoarsă spre înăuntru; mantia înnodată pe umăr trece în diagonală peste piept şi cade în falduri libere, agitate, pînă jos.

Costumele bogate, sînt formate din elemente eterogene, printre care se strecoară numeroase observaţii din realitatea înconjurătoare. *Sfîntul Teodor*, ca şi *Arhanghelul Mihail*, poartă veşminte inspirate din recuzita antică (o tunică trei-sferturi, o vestă strîmtă cu deschidere pătrată şi o mantie pe umăr). Alte elemente îşi au sursa în moda timpului; costumul lui Lie este format dintr-o tunică albastră închisă în găitane, pantaloni roşii, strîmţi şi căciula înaltă, cu vîrful ascuţit[273]; soldatul care l-a decapitat pe Ioan Botezătorul e înfăţişat în costum de husar, cu căciulă cu panaş şi ciucuri, tunică scurtă, roşie, împodobită cu găitane şi pantaloni strîmţi, albaştri, în cizme înalte; pe de altă parte, soldaţii care îl chinuiesc pe Iisus poartă uniforme din armata napoleoniană.

Dar cele mai frumoase, mai bogate şi mai pitoreşti sînt întotdeauna în picturile lui Toader Hodor, costumele feminine. Dacă „fecioarele nebune" sînt îmbrăcate simplu şi sobru, cu o tunică scurtă pe deasupra uneia mai lungi, în schimb „fecioarele înţelepte" au toalete somptuoase, compuse dintr-o cămaşă cu mîneci lungi, vestă, fustă care cade în pliuri bogate, şi şorţ, de asemenea, larg şi uşor încreţit; unele mai poartă şi o năframă roşie, pusă pe umeri şi încrucişată în faţă, peste piept; toate au la gît mai multe şiraguri de mărgele roşii, care ar putea reprezenta „zgarda scumpă" din coral; peste părul lăsat liber, în bucle largi, sînt aşezate coroniţe. „Mireasa lui Iisus" poartă cămaşă cu mîneci ample, terminate cu volan, tunică cu mîneci largi, o vestă cu mînecuţe scurte, fusta albă bogată, cu şorţ roşu, iar pe cap coroană, pusă peste un văl lung.

„Prinţesa" eliberată de sfîntul Gheorghe are pe creştet o coroană înaltă, închisă, de sub care se desfăşoară liber părul inelat. Irodiada are şi ea părul acoperit cu un văl roşu, prins sub o bonetă cu pană în vîrf.

Figurile personajelor sînt conturate într-un stil grafic desăvîrşit şi schiţate cu virtuozitatea unui mare desenator. Pe fondul complet nemodelat, pe care doar obrajii sînt marcaţi prin două pete roz, zugravul „desenează" chipul prin cîteva trăsături de penel: sprîncenele, drepte sau uşor arcuite — dintr-o singură pensulaţie cu negru; nasul, o linie brun-deschis, ca o umbră, iar nările, prin două liniuţe; gura e o pată roşie, iar bărbia un mic semicerc; ochii mici, rotunzi şi plini de vioiciune, au irisul format dintr-un punct lipit de pleoapa superioară, marcată prin două linii; părul castaniu are întotdeauna şuviţele desenate cu mare plăcere şi rafinament, în tuşe subţiri, negre, care conturează bucle, firicele rebele, zulufi... Aşa sînt construite de exemplu figurile din grupurile „dreptilor" şi „mucenicilor" din *Judecata de apoi*, ca şi chipul rotund, cu buze pline, al „prinţesei" salvate de sfîntul Gheorghe. Figuri individualizate, dar construite după acelaşi principiu, au arhanghelii pictaţi pe bolta naosului, cu ochii mari albaştriverzui şi gura frumos conturată cu roşu.

Cea mai interesantă încercare de diferenţiere psihologică o au chipurile „fecioarelor nebune". Fiecare are altă expresie, alt grad de disperare, sugerat prin poziţia uşor deosebită a sprîncenelor, a ochilor, a gurii şi a raportului dintre aceste trăsături. Prima fecioară, cea mai apropiată de uşă, ţine o mînă pe clanţă, iar în cealaltă candela stinsă; are capul ridicat, dar ochii plecaţi, sprîncenele conturate a tristeţe şi nedumerire, iar colţurile gurii lăsate în jos. Următoarele două sînt întoarse una spre alta, ţinînd strîns candelele stinse şi îşi sprijină resemnate capul aplecat pe mînă. A treia, cu braţele larg desfăcute într-un gest de disperare neputincioasă, are o figură mirată, cu sprîncenele mult ridicate. În sfîrşit, ultima îşi ţine o mînă lîngă obraz, e încruntată şi buzele îi sînt desenate într-o singură linie curbă, care o

Toader Hodor, costum, detaliu din Pilda celor zece fecioare, *pictura bisericii Cornești.*

arată gata să izbucnească în plîns. Totul concură la obținerea unui efect deosebit de sugestiv: poziția corpurilor, cu umerii căzuți, cu gesturile neajutorate, atitudinile și privirile în dialog, pînă și părul, căzut în șuvițe dezordonate. Am putea apropia oare această impresionantă reprezentare a disperării de atmosfera tipică a spiritualității baroce?

Același stil grafic căruia i se datorează desenul fețelor, justifică și predilecția pentru tratarea minuțioasă a detaliilor (atît de specifică în fond rococoului !); în sumarul peisaj în care sînt plasate personajele, firele de iarbă sînt întotdeauna figurate cu aceeași mare finețe cu care erau descrise și costumele, sau chiar harnașamentul unui cal.

Rarele apariții arhitectonice din fundalul scenelor deși cuprind elemente din limbajul barocului (cum ar fi acoperișul în formă de bulb din *Spălarea picioarelor*) rămîn schematice.

Gama cromatică este restrînsă, dar se bazează pe contrastul puternic al culorilor dominante (roșu, albastru și alb) care ies în evidență pe fundalul celorlalte tonuri pastelate (ocru și verzui-deschis).

Pictura care ne oferă cel mai coerent ansamblu decorativ, structurat după legi baroce, este cea a bisericii din BÎRSANA.

Aici nu numai pictura murală, dar și icoanele și piesele de mobilier se conformează unor legi ornamentale de tip baroc. Avem de-a face cu un exemplu de aplicare consecventă a acelorași principii în organizarea întregului decor al bisericii, în cadrul căruia, tot ceea ce constituie ansamblul pictat, este opera unitară a zugravului Toader Hodor[274].

În ceea ce privește *iconografia*, pictura *bolții naosului* are un program inedit; ea cuprinde mai multe scene cu semnificație complexă, reunite prin sensul lor eshatologic dominant, cu aluzie la *Judecata de apoi*.

Spre nord este reprezentat *Soborul arhanghelilor*, cu arhanghelul Mihail în centru, ținînd în mîini sabia și balanța, ca în ziua Judecății de apoi[275]; inscripția liturgică parafrazată, care însoțește scena, spune: „Să stăm bine, să stăm cu frică, să luăm aminte porunca lui Dumnezeu“[276]. Patru arhangheli sună din trîmbițe către cele patru puncte cardinale.

Scena centrală a bolții este *Înălțarea sfîntului Ilie*, în carul tras de cai înaripați, pe deasupra unor oameni care fug speriați de ploaie[277]. Ca urmare a „răpirii“ la cer a sufletului împreună cu trupul, Ilie a devenit simbol funerar și apoi o „figură“ a înălțării lui Iisus[278]; se asociază și alte episoade din viața sfîntului: *Investirea discipolului Elisei* și *Proorocul Ilie hrănit de corb*.

Spre sud sînt figurate pe boltă teme de „ascensiune“[279]: *Înălțarea Fecioarei Maria*[280] și *Scara lui Iacov*.

Semnificația eshatologică este întărită de mărturisirea celor patru evangheliști care scriu la măsuțele lor, pictați către extremitățile bolții.

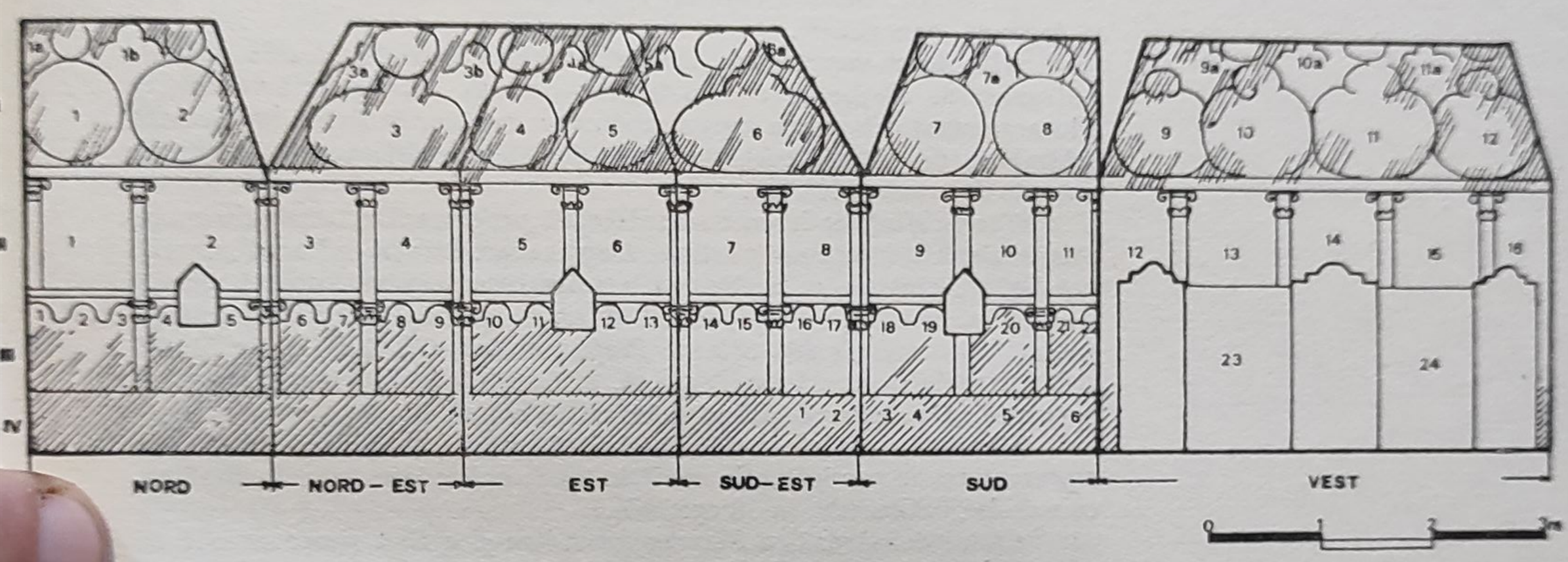
Bolta altarului înfățișează *Încoronarea Fecioarei* de către *Sfînta Treime* (în redactare occidentală), temă de glorificare a Maicii Domnului, de origine apuseană[281], zugrăvită în altar în legătură cu dogma întrupării.

În registrul superior al pereților altarului se desfășoară, de la sud la nord, cetele îngerești descrise de Dionisie Areopagitul în „Ierarhia cerească“[282]: „Ceata celor cu multe aripi“ (serafimi), „Ceata arhanghelilor“, „Ceata stăpînilor“, „Ceata puterilor“, „Ceata heruvimilor... celor cu ochi mulți“, „Ceata începătoriilor“ (?), „Ceata scaunelor“ și „Ceata domniilor“. Toți sînt reprezentați frontal, unii cu mîinile încrucișate ritualic pe piept, alții cu globuri pe care e scris „sfînt, sfînt, sfînt“; arhanghelii și „scaunele“ poartă săbii cu vîrful

în sus. Unii au trupurile acoperite doar cu aripile (serafimii) sau cu o mulțime de ochi (heruvimii); alții poartă tunici simple, suprapuse („puterile", „stăpînîile" și „începuturile"); arhanghelii și „scaunele" au costume militare: vestă strîmtă peste tunică scurtă și cu mîneci largi, pantaloni strînși pe picior și cizme înalte.

În cete, de o parte și de alta a medalionului cu denumirea fiecăruia, sînt figurați îngeri sunînd din trîmbițe, cădelnițînd sau purtînd sulițe, apariție ce poate fi considerată o aluzie la Parusie. Semnificația lor se completează cu cîteva scene din „Apocalips", cu inscripțiile: „Ioan, cînd au dormit în ostrovul Padmos și au văzut Apocalipsul". și „cînd s-au văzut Isaiia în ceri și i-au (atins) cărbunele de buze"[283].

Fig. XXI BÎRSANA, ALTAR



I
1. „Scaunele", **1a.** Înger trîmbițînd, **1b.** Arhanghel cu suliță, **2.** „Ceata Domniilor", **3.** „Ceata începătorilor", **3a.** Înger cu sabie, **3b.** Înger cu candelă, **4.** „Ceata puterilor", **4a.** Înger trîmbițînd, **5.** „Ceata herovimilor celor cu ochi mulți", **5a.** Înger trîmbițînd, **6.** (Ceata serafimilor) „celor cu multe aripi", **6a.** Înger protejînd un personaj, **7.** „Ceata arhanghelilor", **7a.** Minune ce s-au făcut în Coloo(se) a arhitratigu Mihail", **8.** „Ceata stăpînîilor", **9.** „ Ceata îngerilor", **9a.** Arhanghelul Uriil trîmbițînd, **10.** Viziunea lui Isaia, **10a.** Înger trîmbițînd, **11.** „Cînd au zis Tatăl către Avraam să iasă la pămîntu cel făgăduit", **11a.** Înger trîmbițînd, **12.** Avraam merge în Egipt.

II
1. Arhanghelul Mihail salvează un copil de la înec, **2.** Înălțarea sf. cruci, **3.** Iisus-Viță-de-Vie, **4.** Viziunea sf. Petru din Alexandria, **5.** Sf. Treime la Mamvri, **6.** Zaharia vestit de înger, **7.** Sărindar, („Cele 40 de slujbe ce s-au arătat omului celui beteag"), **8.** „Cîntărește (cărțile și banii)", **9.** Ilie rugîndu-se, arde jertfa, **10.** Viziunea lui Ioan în Padmos, **11.** Întîia aflare a capului sf. Ioan Botezătorul, **12.** Căința lui David, **13.** Jertfa lui Iov. **14.** Sf. Onufrie împărtășit de înger, **15.** Jertfa lui Iacov, **16.** Iacov vine cu feciorii în Egipt la Iosif.

III
1. Sf. Grigore Dialogul, **2.** Sf. Vasile cel Mare, **3.** Sf. Ioan Gură de Aur, **4—8.** Sfinți ierarhi, **9.** Sf. patriarh Chiril, **10.** Sf. patriarh Atanasie, **11.** Sfînt ierarh, **12.** Sf. Serghie, **13.** Sf. Ana-(stas)ie, **14.** Sf. Ioan cel milostiv, **15.** Sf. patriarh Sofronie, **16.** Sf. făcătorul de minuni Nicolae, **17.** Sf. patriarh Climent, **18.** Sf. patriarh Ipolit, **19—22.** Sfinți ierarhi, **23.** Sf. arhidiacon Ștefan, **24.** Sf. arhidiacon Lavrentie.

IV
1. Sfînt cuvios, **2.** Sf. cuvios Macarie, **3.** Sf. cuvios Teofan, **4.** Sf. Teodor Studit, **5.** Sf. cuvios Chiriac, **6.** Sf. cuvios Marco.

Arhanghelului Mihail îi este atribuită, conform inscripției, „Minune ce s-a făcut în Coloose a arhistratigului Mihail"[284]. O altă minune din viața sfîntului, salvarea unui copil sortit pieirii[285], este reprezentată cu un registru mai jos.

Un alt înger ridică amenințător sabia, concretizînd mustrarea proorocului Natan, asupra lui David, care se pocăiește — temă considerată un exemplu de penitență, urmat de îndurarea divină[286].

În aceeași ordine de idei este înfățișată „vocația" lui Avraam care, la porunca lui Dumnezeu, își părăsește ținutul natal și se îndreaptă cu soția lui — Sarai — și cu Lot, fiul fratelui său, „spre pămîntul făgăduinței". Tema este prezentată ca simbol al sufletului salvat, care urmează chemarea Domnului[287].

Același sens îl au și scenele de jertfă din „Vechiul Testament" adresate „Dumnezeului celui adevărat" și nu „dumnezeilor străini",

în *Jertfa lui Ilie* (alături de jertfa împăratului Ahab către zeul Baal) și *Jertfa lui Iacov*[288]. Un alt episod din viața patriarhului Iacov este „Intrarea sa în Egipt", împreună cu feciorii săi, mergînd la Iosif, fiul său cel mai mic, ca să se împlinească astfel prezicerile acestuia[289].

Alte imagini simbolizează euharistia *(Iisus-Viță-de-Vie* și *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria)* sau împărtășania (*Împărtășirea sfîntului Onufrie).*

Jertfa liturgică este închinată *Sfintei Treimi*, reprezentată în *Filoxenia lui Avraam*[290], și sfintei cruci, din scena *Aflarea sfintei cruci*, cu Constantin și Elena.

În sfîrșit, *Găsirea capului sfîntului Ioan Botezătorul* ilustrează o legendă apocrifă[291].

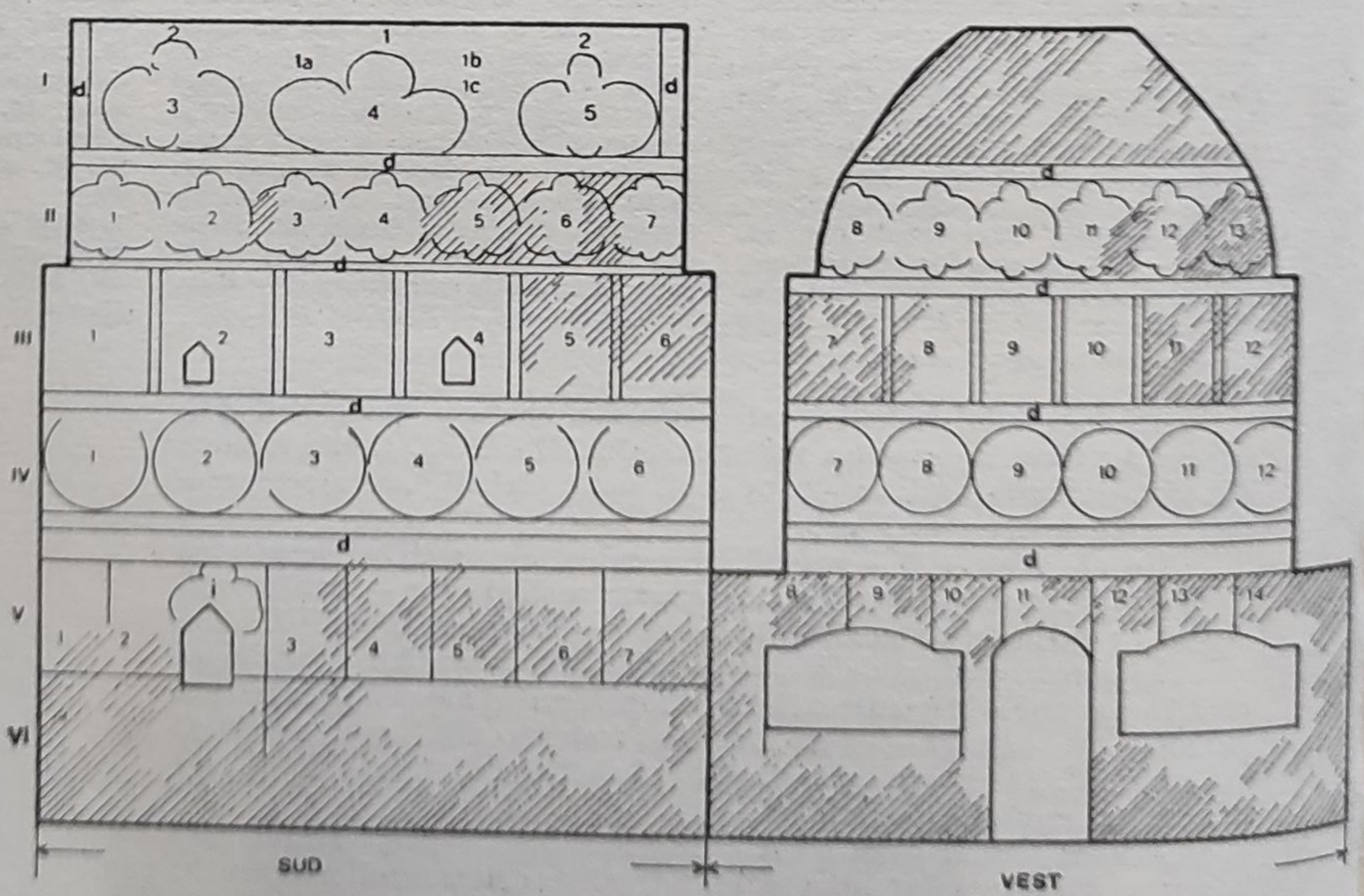
Alte scene reprezintă „Cîntărirea cărților și banilor[292] și „Cele patruzeci de slujbe care s-au arătat omului beteag („Sărindarul"). Plasarea acestor teme cu sens moralizator în altar indică o importantă schimbare de optică, caracteristică dealtfel modificărilor spirituale operate în veacul XVIII.

Teoria sfinților ierarhi completează programul altarului, cuprinzînd registrele inferioare păstrate fragmentar. Sfinții episcopi „numiți patriarhi", dintre care nu lipsesc ierarhii liturghisitori, poartă saccos, omofor încrucișat pe piept, mitră și cîrjă episcopală. Dintre „sfinții părinți" sînt menționați *Sfîntul Teofan monah, Sfîntul Teodor Studit,* „sf. părintele nostru Irinah" și „sf. părintele nostru Marco", purtînd potcapul călugăresc și ținînd mătănii în mîini.

Pictura *naosului* se caracterizează și aici în primul rînd prin reprezentarea în paralel a „Genezei", în 20 de episoade extrem de detaliate, cu scenele „Patimilor", în 18 episoade.

Ciclul debutează cu *Facerea lui Adam și a Evei* și se continuă cu evoluția faptelor în ordine cronologică, punînd accentul pe seria păcatelor umane și pe atitudinea dumnezeirii, a cărei prezență se face permanent simțită, atît prin acțiunile de pedeapsă, cît și prin cele de îndurare.

Fig. XXII — BÎRSANA, NAOS



I 1. Înălțarea sf. Ilie, **1a.** Elisei primește mantia investirii de la sf. Ilie, **1b.** Sf. Ilie hrănit de corb, **1c.** Oameni care se ascund de ploaia sf. Ilie, **2.** Înger trimbițînd, **3.** Evanghelistul Ioan, **4.** Soborul Arhanghelilor, **5.** Evanghelistul Matei, **6.** Evanghelistul Luca, **7.** Scara lui Iacov, **7a.** Dumnezeu-Tatăl, **8.** Înălțarea Maicii Domnului, **8a.** Iisus, **9.** Evanghelistul Marcu.

II 1. Facerea lui Adam și a Evei, **2.** Ispita șarpelui, **3.** Alungarea din rai, **4.** Adam și Eva plîng la ușa raiului, **5.** Satana îi cere zapis lui Adam, **6.** Adam îi dă

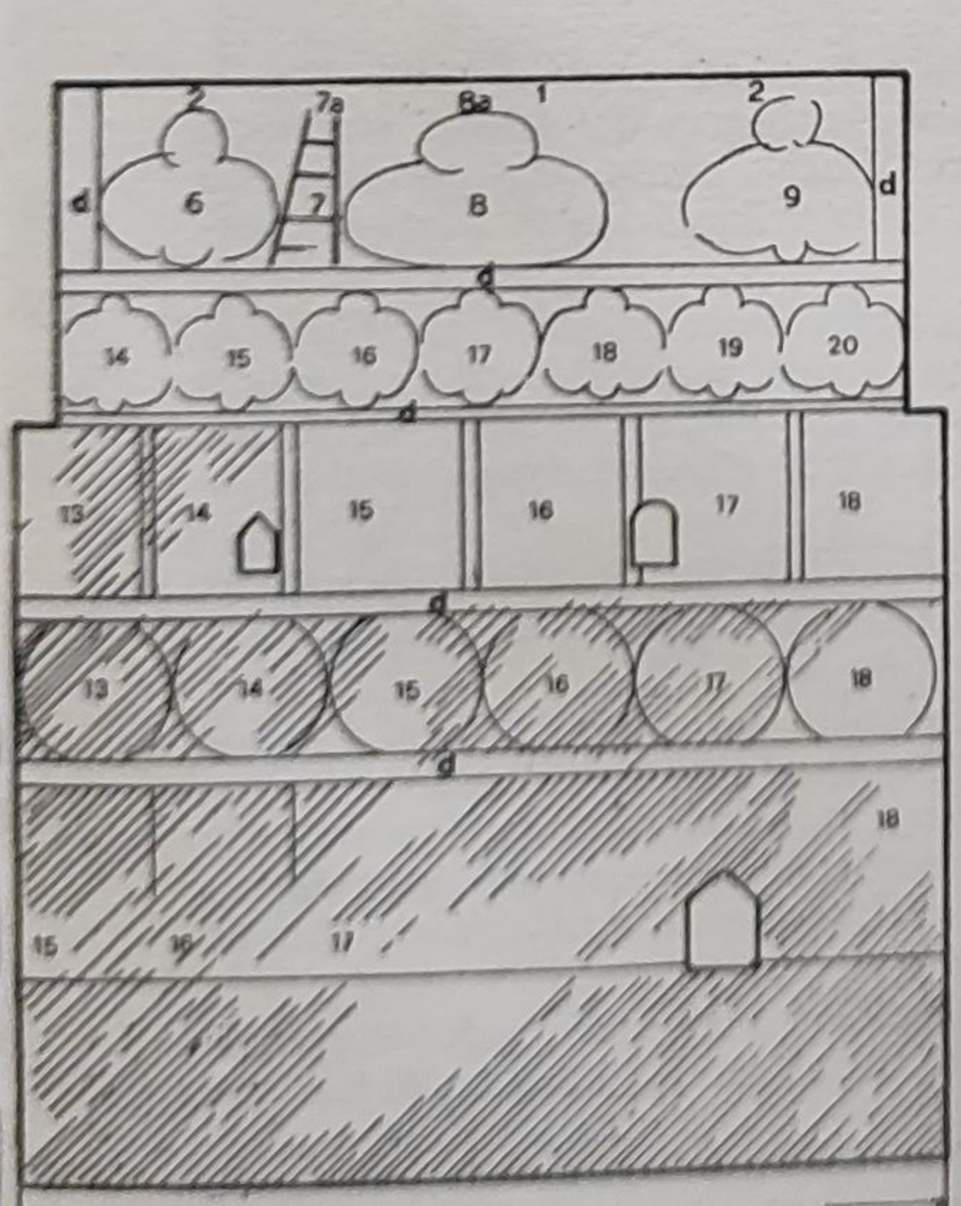
Ispita şarpelui este urmată de *Alungarea din rai* şi de scena în care „au şezut Adam şi au plîns“ în faţa îngerului inflexibil. Istoria se opreşte din loc în loc, se insistă asupra amănuntelor, a detaliilor revelatoare pentru concepţia umană. Episoadele care urmează: „Cînd au venit Satana la Adam şi au cerut zapis“ şi „Cînd au dat Adam zapisul Satanei“ sînt inspirate dintr-o veche legendă de origine bogomilică, în care se atribuie Satanei stăpînirea pămîntului; acesta l-ar fi obligat pe primul om să-i dăruiască sufletele tuturor urmaşilor săi în schimbul dreptului de a lucra pămîntul; „zapisul“ iscălit de Adam avea să fie distrus numai odată cu botezul lui Isus, care răscumpără nu numai păcatul originar, dar şi consecinţele lui, printre care această promisiune smulsă primului om[293].

În continuare, se înfăţişează „Cînd au născut Eva pe Cain şi Avel“, asistată, firește, numai de Adam, cu un vas în mînă. Apoi *Cain şi Avel aduc jertfe* şi *Cain îl ucide pe Avel*, urmat de blestemul lui Dumnezeu care cade asupra lui Cain. La un alt blestem şi mai greu, de asemenea, consecinţă a unui omor, se referă următoarele două scene: *Lameh orb îl ucide pe Cain şi pe Tubalcain*, apoi *Lameh plînge „cu muierile lui“*: „Femeile lui Lameh, luaţi aminte la cuvintele mele. Am ucis un om pentru supărarea mea şi un tînăr pentru vînătaia mea. Dacă pentru Cain va fi răzbunare de şapte ori, apoi pentru Lameh de şaptezeci de ori cîte şapte“[294].

De numele lui Noe se leagă istoria potopului şi a corăbiei salvatoare. Un prim episod îl prezintă pe Noe bătînd toaca pentru a aduna în arca sa păsările cerului; următorul ilustrează sfîrşitul pedepsei divine, oamenii salvaţi coborînd pe pămînt.

În continuare apărea probabil *Distrugerea Sodomei şi Gomorei* (inscripţia e distrusă, dar se văd cîteva arhitecturi surpîndu-se).

Din viaţa „patriarhului“ Avraam sînt prezentate două momente — cel al *Sacrificării lui Isaac* (ilustrat în două episoade: primul — în care i se porunceşte lui Avraam să-şi sacrifice fiul, şi al doilea — în care Avraam se pregăteşte să ducă la îndeplinire porunca divină şi e oprit în ultimul moment de un înger) şi al *Filoxeniei* („cînd au venit trei



Satanei zapis, **7.** Naşterea lui Cain şi a lui Avel, **8.** Jertfa lui Cain şi a lui Avel, **9.** Cain îl ucide pe Avel, **10.** Cain fuge din faţa Domnului, **11.** Lameh orb îl săgetează pe Cain, **12.** Lameh plînge cu femeile sale, **13.** Noe bate toaca pentru a aduna animalele pe corabie, **14.** Corabia lui Noe pe muntele Ararat, **15.** Arderea Sodomei şi Gomorei, **16.** Dumnezeu îi porunceşte lui Avraam să-şi sacrifice fiul, **17.** Isaac adus spre jertfă, **18.** Filoxenia lui Avraam, **19.** Arhanghelul Mihail se arată lui Iosua a lui Navi, **20.** Jertfa lui Ghedeon aprinsă de un înger.

III 1. Spălarea picioarelor, **2.** Cina cea de taină, **3.** Rugăciunea din Grădina Ghetsimani, **4.** Sărutul lui Iuda, **5.** Iisus la Ana şi Batjocorirea, **6.** Iisus la Caiafa. **7.** Iisus la Pilat(?), **8.** Flagelarea, **9.** Iuda aruncă arginţii şi se spînzură. **10.** Lepădarea sf. Petru, **11.** Iisus la Irod, **12.** Schimbarea hainelor, **13.** Iisus la Pilat care se spală pe mîini, **14.** Drumul crucii, **15.** Punerea pe cruce, **16.** Crucificarea, **17.** Coborîrea de pe cruce, **18.** Plîngerea.

IV 1. Iisus în templu cu dascălii, **2.** Sf. Gheorghe ucigînd balaurul, **3.** Sf. Dimitrie îl binecuvîntează pe Nestor, **4.** Lupta lui Nestor cu Lie păgînul, **5—6.** Pilda bogatului şi a săracului Lazăr, **7.** Duminica vameşului şi a fariseului, **8.** Fiul risipitor paşte porci, **9.** Întoarcerea fiului risipitor, **10.** Iisus umblînd pe mare, **11.** Cina din Emaus, **12.** Iisus călătoreşte cu Luca şi Cleopa, **13.** Duminica orbului(?), **14.** Duminica samarinencii, **15.** Duminica slăbănogului, **16.** Duminica mironosiţelor, **17.** Duminica Tomei, **18.** Distrus.

V 1. Sf. marele mucenic Teodor Stratilat **2.** Sf. marele mucenic Teodor Tiron, **3.** Irodiada şi un soldat cu capul sf. Ioan Botezătorul, **4.** Fuga în Egipt, **5.** Episod din viaţa sf. Petru(?), **6.** „Cînd au muncit turcii pe Sf. Ioan Novi de la Suceava“, **7.** Înlemnirea necredincioşului care a vrut să săgeteze trupul Sf. Ioan cel Nou de la Suceava, **8.** Mucenicia sf. Hristofor, **9.** Pilda datornicului(?), **10.** Pilda fătarnicului, **11.** Iisus binecuvîntînd, **12.** Moise primeşte tablele legii, **13—16.** Distrus, **17.** Drumul Damascului, **18.** Sf. mucenic militar.

îngeri la Avraam"). Şi aici se pune accentul pe intervenţia divinităţii şi pe necesitatea supunerii în faţa voinţei ei. Aceeaşi idee este reluată în scenele „Cînd au stătut Mihail înaintea lui Iisus a lui Navi şi au zis să-şi deslege încălţămintele picioarelor"[295] şi *Jertfa lui Ghedeon*[296], aprinsă pe altar de un înger.

Registrul al doilea al pereţilor naosului este rezervat ciclului *Patimilor*, ilustrate de la nord, la vest şi sud, consemnînd toate secvenţele naraţiunii.

Spălarea picioarelor îl înfăţişează pe Iisus, încins cu un şorţ, în plină acţiune: aplecat, el ţine cu amîndouă mîinile piciorul apostolului Petru, care nu mai protestează; departe de a mai fi simbolice ca în redactările de tradiţie post-bizantină, gesturile sînt cît se poate de firești.

În *Cina cea de taină* personajele sînt aşezate pe trei dintre laturile unei mese dreptunghiulare, cu Iisus în centru, iar apostolul Ioan este aplecat tandru pe pieptul său.

Rugăciunea din grădina Ghetsimani are loc într-un spaţiu închis cu gard, într-o stîngace redare perspectivală: Iisus e îngenuncheat, cu mîinile împreunate; îngerul zboară deasupra norilor şi ţine într-o mînă biciul (flagelării) şi sulița (cu care va fi împuns în coastă Iisus crucificat), iar în cealaltă „paharul" metaforic pe care acesta va trebui să-l bea. Dispunerea pe diagonală a personajelor, care par să se avînte unul spre celălalt, contribuie la sporirea dramatismului reprezentării. Mult mai mici decît personajele principale apar cei trei apostoli adormiţi, ca simple elemente auxiliare.

Prinderea lui Iisus este redată cu toate detaliile: *Sărutul lui Iuda*, *Sfîntul Petru taie urechea unui soldat*[297], un alt soldat aruncă o coardă spre Iisus, în timp ce ceilalţi par să se retragă, înspăimîntaţi. Scena e plină de dinamism, mişcările personajelor, chiar stîngace, sînt variate şi pline de avînt; singur Iisus rămîne netulburat şi neclintit în agitaţia generală.

Urmează episoadele judecăţilor alternate cu batjocoririle, în care Iisus este tras cu funia de soldaţi a căror mulţime e sugerată de numeroase sulițe.

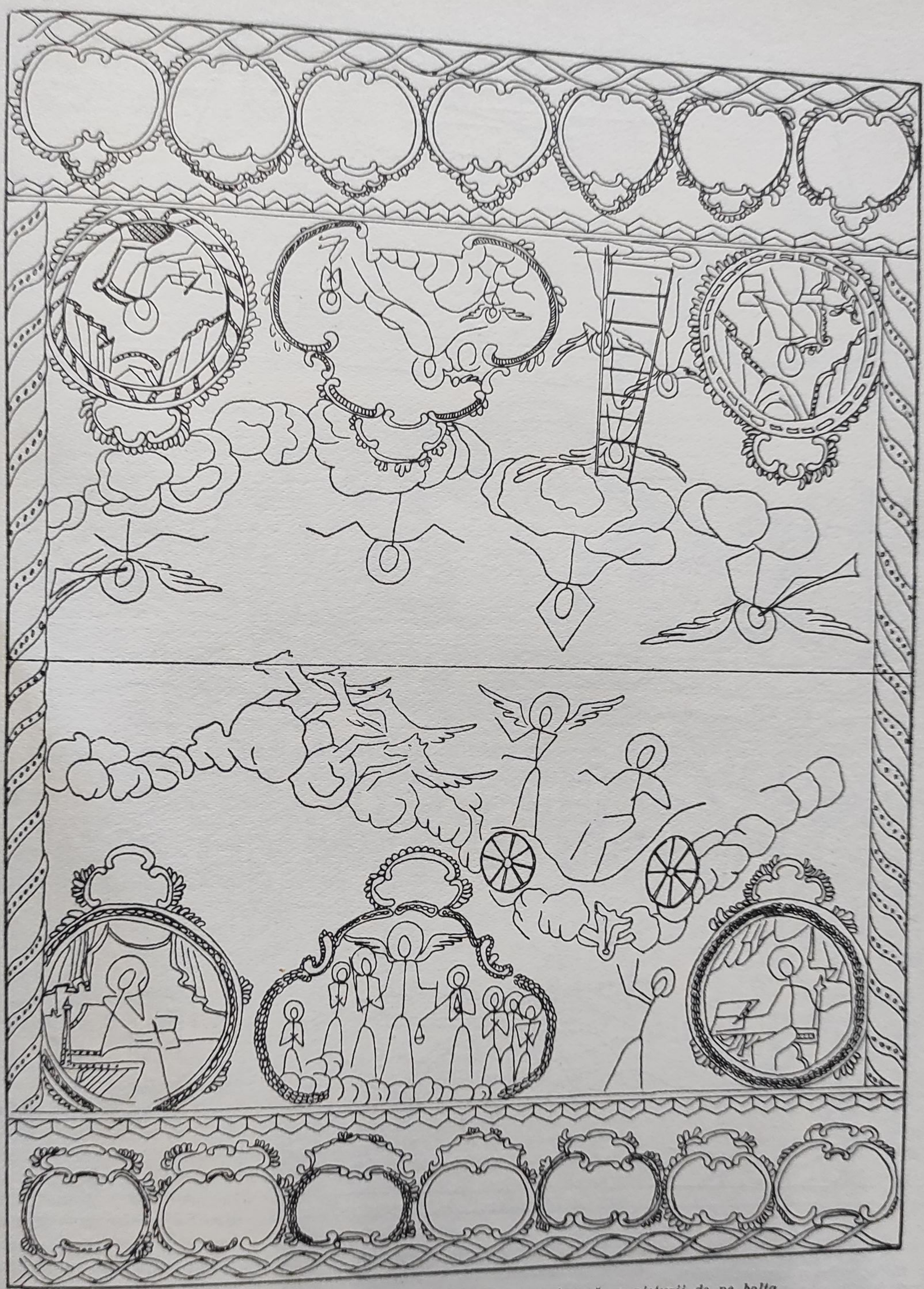
Flagelarea este figurată într-o redare extrem de realistă: Iisus e legat cu mîinile la spate de o coloană, în timp ce doi soldaţi sînt gata să-l lovească cu biciul. Iisus e văzut dintr-o parte, într-o mişcare vie şi sugestivă, nu frontal şi imobil ca în redactările de tradiţie post-bizantină.

Încadrînd *Flagelarea*, apar scenele *Iuda primind banii* pentru vînzarea lui Iisus (de la trei personaje care poartă bicorn sau căciulă ţuguiată) şi *Lepădarea lui Petru*. Apostolul Petru este înfăţişat singur, în faţa unui zid cu poartă, impresionat de cîntecul cocoşului şi plîngînd amar.

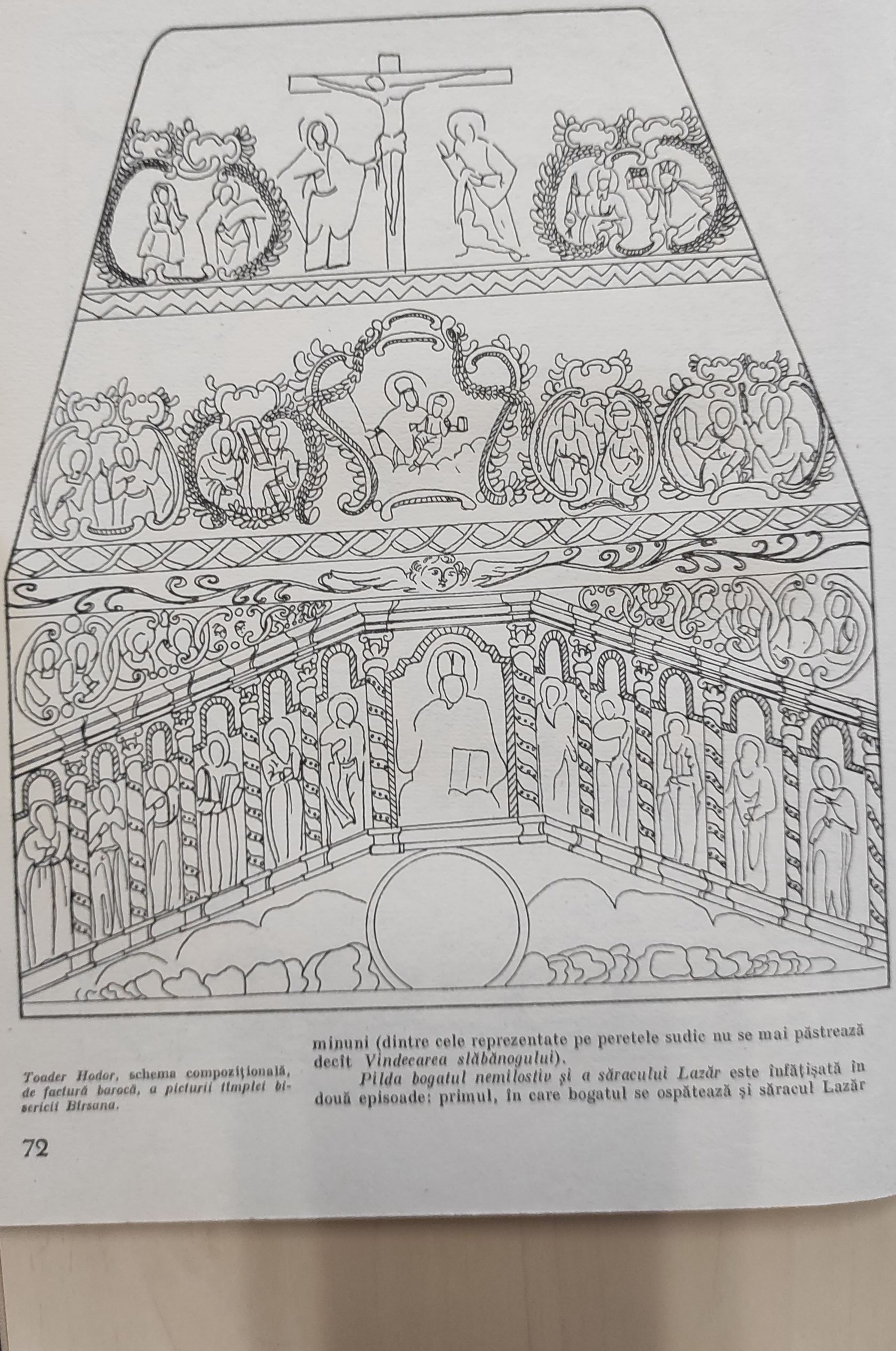
Această încercare de accentuare a trăirilor umane, şi în special a durerii, în opera lui Toader Hodor trebuie considerată caracteristică sensibilităţii şi spiritualităţii epocii baroce.

În sfîrşit, ciclul *Patimilor* continuă cu *Drumul Crucii* (în care Iisus e ajutat de Simon Cirineul), *Punerea pe cruce* (cu crucea aşezată jos diagonal) şi *Crucificarea* (la care asistă numai Maica Domnului şi apostolul Ioan), apoi *Coborîrea de pe cruce* (care urmează aceeaşi schemă compoziţională barocă, potrivit căreia corpul este coborît într-un giulgiu, cu ajutorul a două scări) şi se încheie cu *Plîngerea*.

Registrele trei şi patru prezintă scene disparate, care fac parte din cîteva cicluri: momente din viaţa lui Iisus („Cînd au fugit Iosif cu Maria de frica lui Irod împărat", *Isus copil în templu cu dascălii* şi *Pescuitul miraculos*) şi din apariţiile de după înviere (*Iisus în drum spre Emaus*, *Iisus la masă cu Luca şi Cleopa*, completate cu pilde şi



Toader Hodor, schema compoziţională, *de factură barocă, a picturii de pe bolta naosului bisericii din Birsana, 1806.*



Toader Hodor, schema compoziţională, de factură barocă, a picturii tîmplei bisericii Bîrsana.

minuni (dintre cele reprezentate pe peretele sudic nu se mai păstrează decît *Vindecarea slăbănogului*).

Pilda bogatul nemilostiv şi a săracului Lazăr este înfăţişată în două episoade: primul, în care bogatul se ospătează şi săracul Lazăr

moare, gol și plin de răni, este plin de notații realiste (gesturile și privirile participanților la banchet, atitudinea femeii, variatele costume de epocă); în al doilea Avraam ține sufletul lui Lazăr în brațe, în timp ce bogatul se chinuie în focul iadului.

De asemenea, *Pilda fiului risipitor* cuprinde două episoade: *Fiul paște porcii* și *Întoarcerea acasă*. Din nou realismul reprezentărilor este remarcabil în observarea atentă a detaliilor de costum și a gestului avîntat al îmbrățișării dintre tată și fiu.

Alte două pilde din naos sînt *Vameșul și fariseul* și *Pilda fățarnicului* (comentată de o lungă inscripție).

În sfîrșit, cîțiva sfinți (pictați în scene în registrul al treilea și figurați în picioare în registrul al patrulea) completează programul naosului: *Sfîntul Gheorghe ucigînd balaurul*, *Sfîntul Dumitru îl binecuvîntează pe Nestor*, *Nestor se luptă cu Lie* (cel din urmă în costum de husar) și *Sfinții Teodor Tiron și Teodor Stratilat*. O inscripție explică o imagine foarte degradată: „Cînd au muncit turcii pre Sf. Ioan Novi de la Suceava"[298].

O ultimă scenă, înfățișată în registrul patru, ne atrage atenția: *Irodiada primind capul sfîntului Ioan Botezătorul* de la un soldat.

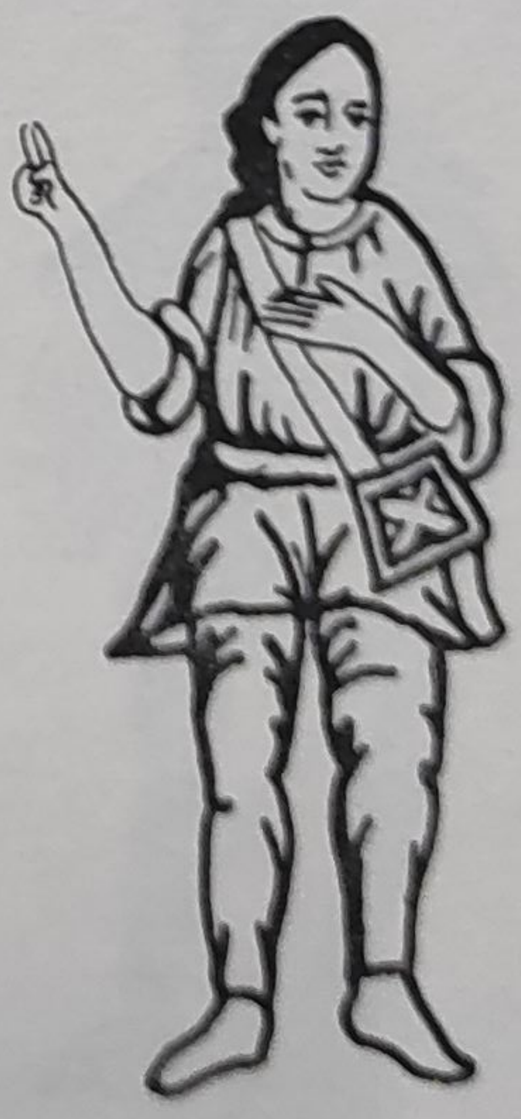
Tîmpla bisericii din Bîrsana, pe lîngă șirul de icoane prăznicare, prezintă un program iconografic aparte. De jos în sus, în primul registru este figurată *Duminica tuturor sfinților*, cu Iisus în centru, binecuvîntînd cu amîndouă mîinile; în următorul *Iisus tronează* înveșmîntat ca mare preot și ține evanghelia deschisă, fiind încadrat de apostoli (dispuși în friză sub arcade) și de doisprezece prooroci[299] (grupați cîte doi în medalioane cu un rînd mai sus); registrul superior este dedicat *Maicii Domnului* care apare, cu pruncul în brațe, încoronată și cu sceptru în mînă, între profeții care au prevestit-o, înfățișați fiecare cu simbolul său[300]. În ultimul registru este reprezentată *Răstignirea* la care asistă, de o parte și de alta a crucii, Maica Domnului și apostolul Ioan, iar în extremele scenei, profeți, în medalioane[301].

Din pictura *pronaosului* se păstrează doar pe peretele sudic un mic fragment reprezentînd, probabil, *Cetele drepților* care făceau parte din ansamblul *Judecății de apoi*.

Programul iconografic al bisericii din Bîrsana se caracterizează prin: predominarea sensului eshatologic (enunțat de asocierea temelor de pe bolta naosului, semnalat aluziv de introducerea reprezentării cetelor îngerești alături de scene din „Apocalips" în altar, în sfîrșit concretizat de figurarea *Judecății de apoi* în pronaos), prevalența caracterului moralizator (subliniat în paralelismul scenelor din „Vechiul Testament" cu *Patimile*, punîndu-se accentul pe relația directă cu divinitatea) și relevarea laturii umane a narațiunii — ca tot atîtea simptome ale modificărilor petrecute aici, în consonanță cu noua spiritualitate a epocii.

În *organizarea compozițională* a picturii domină structurile baroce.

Astfel, bolta naosului nu mai este compartimentată, ci are o compoziție dinamică, deschisă, formată dintr-un joc liber de curbe și contracurbe care se regăsesc în linia compozițională a scenei principale, puternic axată pe diagonală (*Înălțarea sfîntului Ilie*) și în elementele componente ale celor două medalioane de tip rococo, formate din mici C-uri și S-uri inegale și libere, alternate ritmic convex — concav (în scenele *Soborul arhanghelilor* și *Înălțarea Maicii Domnului*). Mișcarea aceasta serpentinată, discontinuă, deschisă, își are rapelul în conturul norilor și în poziția elansată a cailor înaripați, în arcuirea trăsurii ca și în gesturile personajelor, în detaliile mobilierului pictat și în învolburarea draperiilor. În același timp ea se regăsește în compunerea scenelor de pe poalele bolții, de pe pereți și tîmplă, într-un



Toader Hodor, costumul unui personaj din scena Vindecarea slăbănogului, detaliu din pictura bisericii Bîrsana, 1806.

Toader Hodor, Arhanghelul Mihail, *pictură pe ușa diaconească, Bîrsana, 1806.*

dialog al liniilor curbe ce își răspund și se echilibrează reciproc. Deși aici se păstrează împărțirea în registre suprapuse, organizările compoziționale aparțin în întregime limbajului plastic baroc și rococo; scenele sînt cuprinse în medalioane formate din curbe afrontate și adosate în primul registru, apoi sînt despărțite de coloane reprezentate în volum, cu vrejuri de strugurí și flori încolăcite pe fus și cu capete de îngeri pe capitel, în al doilea registru, pentru a fi din nou cuprinse în medalioane ovale, inegale, în registrul al treilea.

Pictorul improvizează liber, nu repetă niciodată identic, ci decorează doar în același spirit întreaga suprafață.

Linia aceasta frîntă, întreruptă, nervoasă, mereu fragmentată pentru a fi mereu reluată din alt punct, își găsește o fericită desfășurare în pictura altarului, unde formează traseul medalioanelor ca și detaliile frunzișului sau aripile îngerilor, într-o fină broderie dantelată.

În același stil grafic sînt desenate firele de iarbă, solzii balaurului și conturul sinuos al mantalei sfîntului Gheorghe sau mișcarea elegantă a calului său; la fel sînt subliniate cu grație faldurile și decorul hainei soldatului de lîngă Irodiada, fără ca pictorul să reușească să depășească aici un oarecare manierism.

Zugravul încearcă uneori și tratări monumentale, sau îndrăznețe lansări în spațiu, ce vor fi aparținut la origine unui limbaj baroc, pe care însă nu-l stăpînește pe deplin. În scena *Spălarea picioarelor*, de exemplu, prin diluarea și saturarea tonului local, sînt construite personaje monumentale, văzute din perspectivă montantă. Compoziția pe diagonală grupează apostolii aranjați în tradiționala perspectivă corală în trei sferturi din scenă, restul spațiului disponibil fiind afectat doar mișcării avîntate a lui Iisus, subliniată de jocul agitat al drapajului.

Totuși, domeniul în care pictorul excelează, rămîne cel al detaliilor, al desenului fin și precis. Este firesc dealtfel să constatăm că modelele cu care e deprins zugravul sînt mai degrabă cele rococo, care, prin însăși natura lor facilă, oferă o prelucrare în gamă minoră a barocului și sînt mai ușor de preluat.

Frunzișul tratat cu grația, artificialitatea și migala specifice rococoului, se încolăcește în formă de ghirlandă în jurul medalioanelor, se dezvoltă pe ele sub forma unor frunze diferit direcționate, sau, libere, formează benzi despărțitoare, alternate pe diagonală sau compunînd un joc în zigzag.

Vrejul vegetal, cu răsuciri încîrligate, se înfășoară în spirală, singur, sau purtînd ciorchini de struguri și flori circulare, pe fusul coloanelor; liber, el se desfășoară larg, sinusoidal.

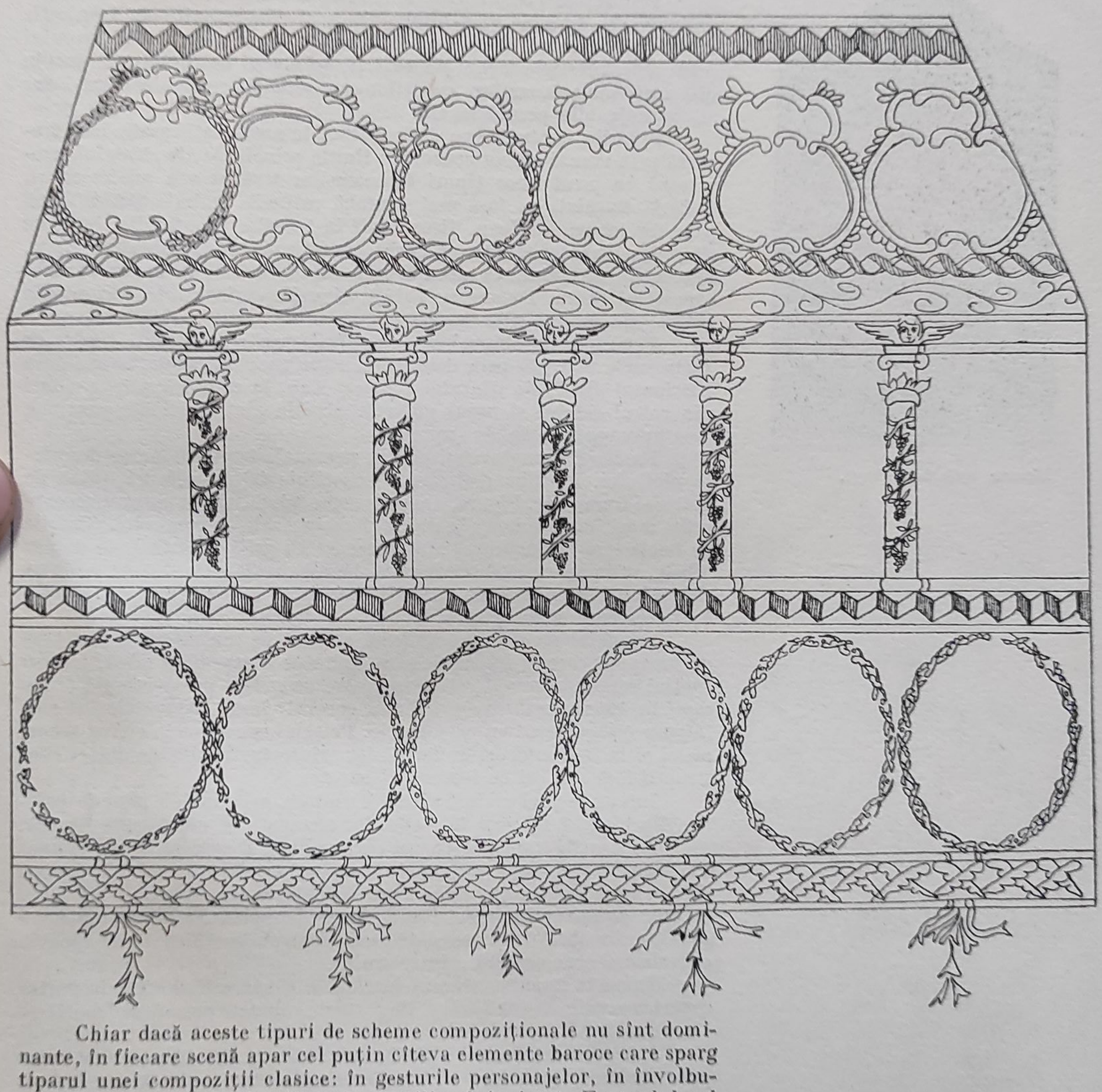
Nu mai puțin grațioase sînt motivele vegetale punctate din loc în loc, descrise cu minuție și delicatețe: un trandafir sau o garoafă ale căror petale se desfac, gata de exfoliere.

Mai puțin variate, dar tratate cu aceeași elegantă dezinvoltură, ornamentele geometrice se desprind din motivul panglicii: în zigzag, decorate, la rîndul lor, cu puncte care uneori se grupează pentru a forma mici flori, ori răsucite ca o serpentină, grupate cîte două, sau cu puncte, înfășurate în spirală în jurul unui suport, o dată, sau de două ori, sau în cruciș...

Mult mai rare, motivele antropomorfe sînt totuși prezente, printr-un foarte răspîndit motiv al barocului și rococoului: capul de înger între aripi, care apare izolat sau pe capitelele coloanelor.

Compoziția este adesea fărîmițată de prezența a numeroase personaje și vibrată de mișcările lor, completate ca un ecou de faldurile veșmintelor (ca în scenele *Înălțarea Fecioarei Maria* sau *Spălarea picioarelor*).

Sînt preferate compoziţii pe diagonală, dintre care cea mai îndrăzneaţă este *Înălţarea sfîntului Ilie* care brăzdează bolta, sau *Rugăciunea în grădina Ghetsimani* unde personajele se avîntă unul spre altul din două colţuri opuse; alteori personajele sînt alăturate în mişcări antitetice, ca în *Flagelarea*.



Chiar dacă aceste tipuri de scheme compoziţionale nu sînt dominante, în fiecare scenă apar cel puţin cîteva elemente baroce care sparg tiparul unei compoziţii clasice: în gesturile personajelor, în învolburarea drapajelor, sau în siluetele mobilierului pictat. Exemplul cel mai concludent îl constituie *Cetele îngereşti* din altar unde simetria şi statica reprezentărilor frontale sînt contracarate de jocul liber, deschis şi plin de fantezie, pe care îl formează conturul medalioanelor cu aripile îngerilor, şi de mărunţirea obţinută prin tratarea extrem de fină şi detaliată a penelor, ca şi a frunzişului de pe medalioane.

Toader Hodor, schema compoziţională, *de factură barocă, a picturii de pe peretele vestic al naosului bisericii Bîrsana, 1806.*

Birsana, uşile împărăteşti.

Unele personaje au însă propria lor mişcare, ca maiestuosul arhanghel Mihail de pe uşa diaconească, sau, mai stîngaciului, dar nu mai puţin expresivul părinte din *Întoarcerea fiului risipitor* care face o violentă mişcare de răsucire-înşurubare, subliniată de haina ce i se înfăşoară pe corp.

Veşmintele personajelor sînt compuse din elemente eterogene, preluate din tradiţia post-bizantină ca şi din recuzita de inspiraţie antică a barocului, alături de numeroase piese din moda timpului (cum sînt diferitele tipuri de pălării, jobene şi caschete care provin din uniformele husarilor, curuţilor sau soldaţilor napoleonieni), dar şi sporadic, din portul local.

Figurile, conturate cu dezinvoltură în acelaşi stil grafic care trasează prin numai cîteva pensulaţii liniile principale ale chipului, gravitează în jurul unor tipuri fizionomice: tînărul sau adolescentul, imberb, bucălat, cu faţa mai degrabă rotundă, îmbujorată de două pete roz (apostolul Ioan, Iisus copil în templu, dreptii din *Judecata de apoi*); bărbatul matur, cu barbă, cu faţa prelungă (Iisus învăţător, apostolii); bătrînul, cu obrajii rotunzi, cu chelie şi barbă căruntă (apostolul Petru, Dumnezeu-Tatăl); tipurile caricaturale, văzute din profil, ale personajelor negative.

Totuşi unele chipuri se individualizează: proorocul David, cu sprîncenele marcate prin două tuşe negre uşor înclinate, sau figura bătrînului din *Viaţa sfîntului Ioan cel Nou*, la care cele cîteva riduri din colţul ochilor şi nasul puternic acvilin sînt suficiente pentru a crea aproape un cap de expresie.

Predilecţia zugravului pentru personaje feminine nu se dezminte nici aici. Deplina realizare o constituie faţa Irodiadei, plină de graţie şi frumuseţe. Figura, aproape nemodelată, are ca singure accente ochii mari, cu privirea şăgalnică şi sprîncenele uşor arcuite. Şirurile de bucle care o încadrează sînt desenate cu grijă pentru firele de păr rebele, răsucite cu cochetărie ca şi bentiţa roşie care flutură ondulat şi graţios. Fragmentul ar putea fi considerat o neaşteptat de încîntătoare realizare a rococoului.

Fundalul scenelor este adesea sufocat de mulţimea şi mişcarea personajelor care se înghesuie şi se agită pe o suprafaţă mică. Uneori spaţiul este reprezentat într-o încercare de redare perspectivală (*Iisus copil în templu printre dascăli*); în general, însă, elementele lui sînt într-un raport incert cu personajele. Peisajul se reduce la cîţiva arbori pitici şi la fine smocuri de iarbă, iar arhitecturile sînt de obicei construcţii fără stil ori cu intruziuni baroce.

Integrate unei viziuni artistice unitare, principalele *piese de mobilier* din biserică folosesc la rîndul lor elemente de morfologie barocă.

Dacă uşile împărăteşti sînt construite în *à jour*, pe suportul unor linii şerpuite pe care se înfăşoară vrejuri cu frunze, cele diaconeşti sînt în schimb decupate după forma siluetelor arhanghelilor Mihail şi Gavril, pictaţi în *trompe l'oeil*. Această reprezentare iluzionistă a „păzitorilor intrărilor" se datorează desigur gustului baroc pentru organizarea scenografică a interiorului.

Icoanele împărăteşti sînt închise în chenare terminate în partea superioară prin arcade baroce, flancate de colonete pe care se încolăcesc ciorchini de viţă de vie.

Pristolul cuprinde o icoană cu acelaşi tip de ancadrament încununat de un fronton cu margini sinuoase, foarte asemănător medalioanelor rococo care structurează compoziţiile picturii murale.

Celelalte picturi murale ale lui Toader Hodor s-au pierdut odată cu dezmembrarea bisericilor din Văleni[303] şi Năneşti[303].

Totuşi, cele cîteva fotografii făcute, în 1940, de către Comisiunea Monumentelor Istorice[304], ne permit să reconstituim aspectul general al picturilor bisericii din *Văleni*, terminate la un an după Bîrsana.

Regăsim aici aceleași formulări baroce în organizările compoziționale, la care se adaugă acum o mai accentuată fragmentare a spațiului și o mai mare aglomerare a personajelor reprezentate în atitudini variate, pline de mișcare.

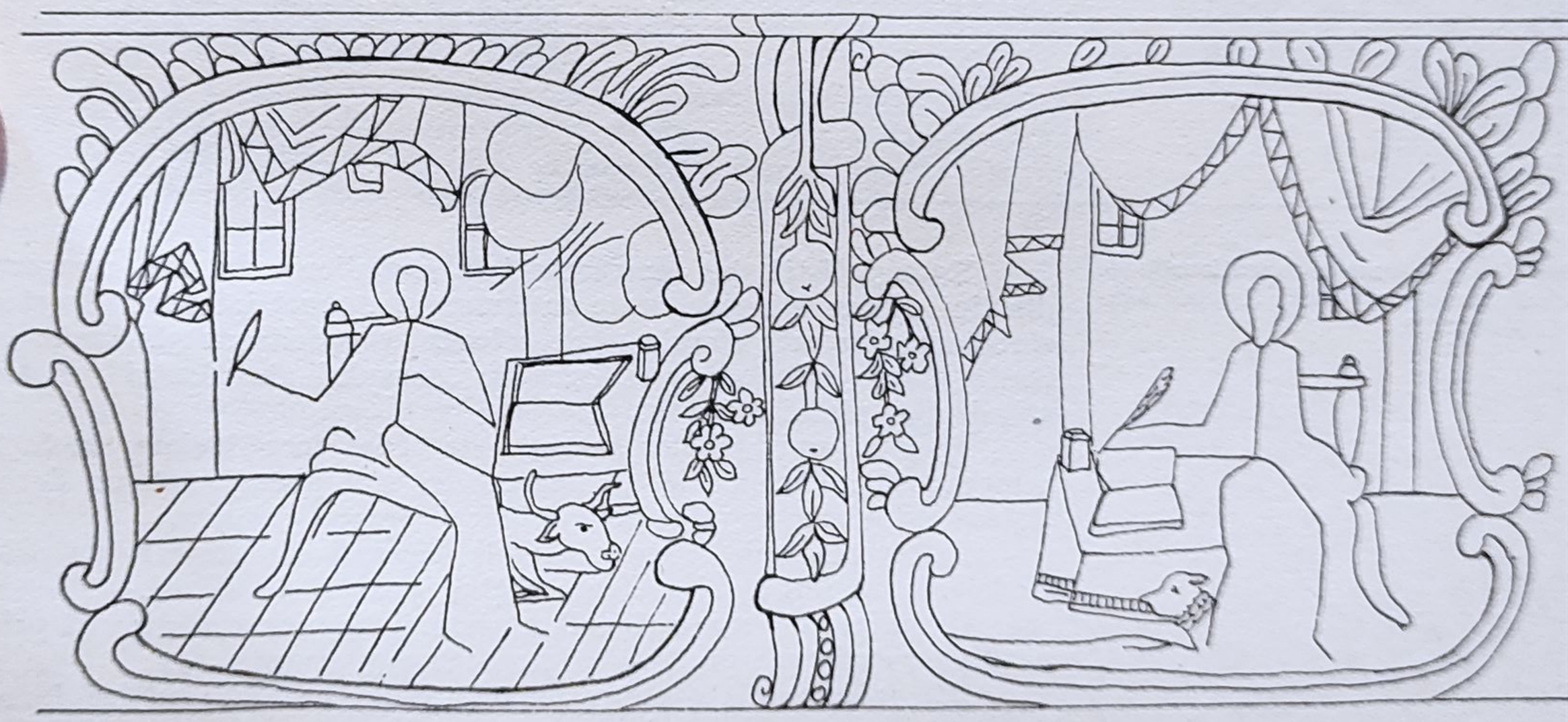
Această tendință de mărire a numărului de personaje, ca și acumularea detaliilor și tratarea lor deosebit de minuțioasă, relevă o accentuare a caracterului rococo în opera lui Toader Hodor.

Plină de pitoresc și dezinvoltură, pictura lui Toader Hodor ne oferă un strălucit exemplu de prelucrare în spirit decorativ a unor tipare ale artei baroce și rococo, folosite pentru virtuțile lor ornamentale în modeste ctitorii rurale.

IANOȘ OPRIȘ

Pictura de factură barocă continuă să-și facă adepți în Maramureșul veacului al XIX-lea. Unul dintre aceștia este Ianoș Opriș „pictor" cum îi plăcea lui să se autointituleze.

Din opera sa, în care barocul își găsește expresie deplină, nu cunoaștem decît fragmente: pictura murală a altarelor bisericilor din Budești-Josani[305] și Glod[306] și icoanele lor de pristol.

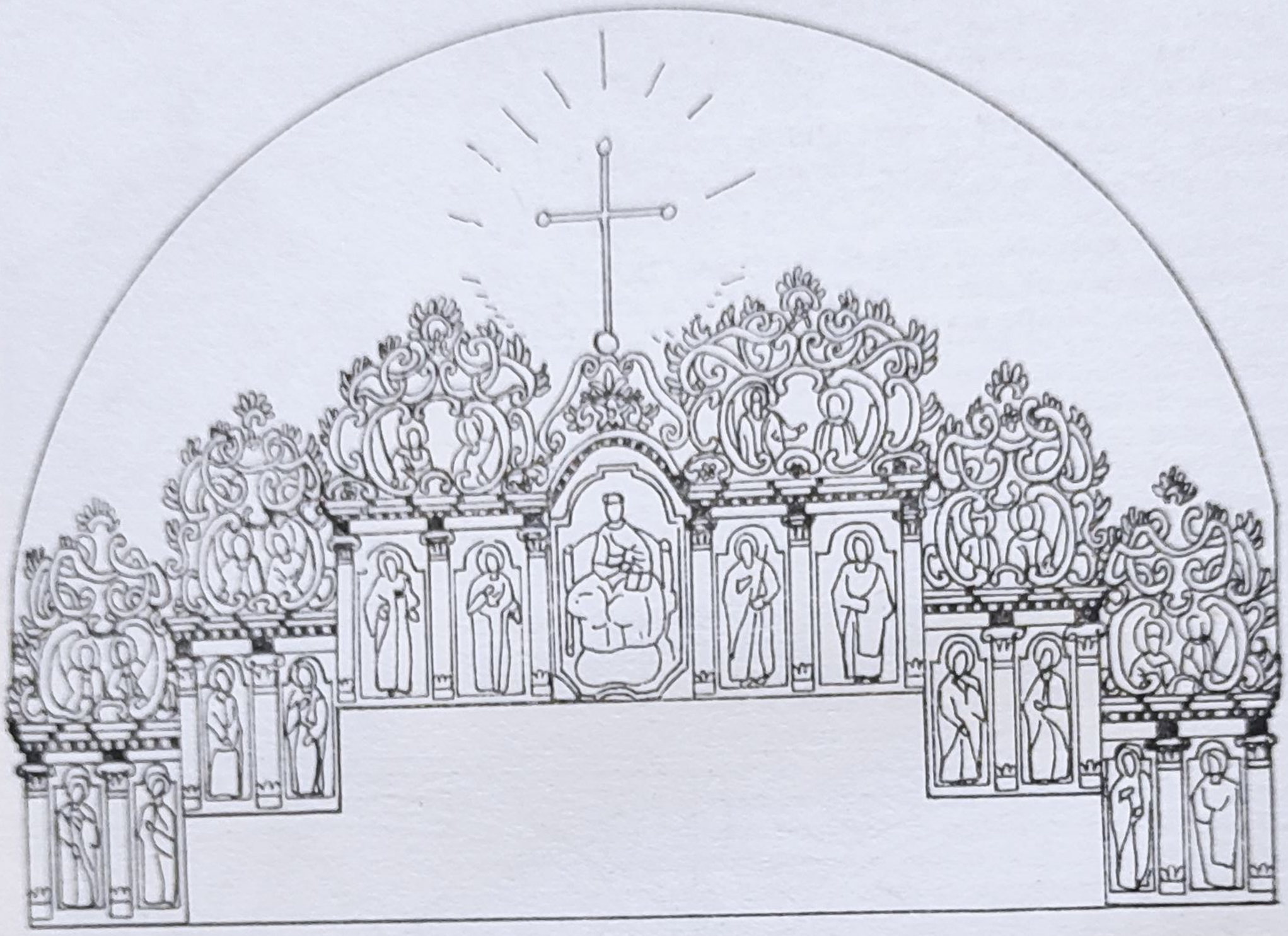


Ianoș Opriș, detaliu de compoziție baro
din pictura altarului bisericii Glod, 182

La BUDEȘTI-JOSANI, în *altar*, pe boltă este reprezentată *Sfînta Treime* în redactare occidentală; în registrul superior al pereților sînt înfățișați *evangheliștii* și scene de jertfă, iar în cel inferior, sfinți ierarhi între arcade. Realizarea stilistică este asemănătoare cu cea de la Glod — același tip de medalioane de traseu curb discontinuu, ornamentate cu frunze și flori, coloane monumentale și draperii ample, toate elemente ale limbajului baroc, realizate în stil plastic.

La rîndul său, icoana pristolului, care ilustrează o temă deosebit de frecventă în iconografia catolică — *Încoronarea Fecioarei* —, are o ramă bogat decorată cu motive de viziune barocă.

La GLOD, pictura păstrată fragmentar înfățișează în registrele superioare ale pereților *altarului* pe cei patru *evangheliști*, încadrînd scena *Răstignirii*.



Ianoș Opriș, schema compoziţională, *de factură barocă, a picturii tîmplei bisericii Glod, 1829.*

Evangheliștii sînt reprezentaţi în medalioane baroce, compuse din linii sinuoase ornamentate cu frunze și ramuri înflorite. Acestea sînt despărţite prin simulacre de coloane, acoperite cu ghirlande de fructe, într-o redactare asemănătoare „cornului abundenței", motiv atît de drag picturii baroce.

În interiorul scenelor spaţiul este redat în adîncime, cu fugă perspectivală. Personajele, monumentale, sînt plasate într-un decor fastuos, încadrate de piese de mobilier și draperii bogate.

Atît personajele, cît și motivele decorative sînt realizate prin modelarea tonului local pentru a obţine senzaţia de volum.

Organizarea compoziţională a picturii *tîmplei* se realizează prin jocul unor curbe ce se înlănţuie într-o mișcare complicată.

Din fragmentele păstrate putem presupune că opera lui Ianoș Opriș se integra în ansamblul unor căutări mai vaste, caracteristice epocii, în cadrul cărora se încerca structurarea întregului spaţiu interior al bisericii după legi decorative baroce.

Pictura bisericii din FERESTI[307], aparţinînd unui meșter necunoscut, este un exemplu elocvent pentru modul în care influenţele occidentale, devenite dominante atît în iconografie, cît și în stil, au dus la ruperea de tradiţie și la obţinerea unui ansamblu artistic care nu mai constituie decît o simplă imitaţie a unor opere catolice.

Bolta naosului este dedicată reprezentării *Sfintei Treimi* — în redactare occidentală — și figurării *Maicii Domnului protectoare* cu omoforul desfășurat pe brațele întinse. Tot aici mai sînt prezentate lateral două teme „de ascensiune" — *Înălţarea sfîntului Ilie* și *Scara lui Iacov*, iar spre extremităţi, cei patru evangheliști; între scene apar îngeri sunînd din trîmbiţe.

În *altar*, pe boltă, este reluată imaginea *Maicii Domnului protectoare*, înfăţişată orantă, cu omoforul pe braţe, între Soare şi Lună. Pe pereţi apar scenele obişnuite, legate de semnificaţia altarului.

Pe poalele bolţii şi în registrele superioare ale pereţilor *naosului* pictura este distrusă aproape în întregime. Se mai citeşte totuşi pe peretele sudic, nelipsita scenă a *Luptei lui Nestor cu Lie* iar pe peretele vestic se păstrează episoade din „Geneză“ şi trei scene de înălţare: *Înălţarea lui Iisus*, *Ridicarea sfintei cruci* şi *Înălţarea Maicii Domnului*.

În registrul inferior al pereţilor naosului sînt reprezentate în zece episoade *Patimile*, cu accentul pus îndeosebi pe „staţiile“ din *Drumul Crucii*, tipice pentru iconografia catolică.

Pronaosul este şi aici dominat de *Judecata de Apoi*, amplu desfăşurată pe pereţii de sud, vest şi est, la care se adaugă complementar *Pilda fecioarelor*. Mai apar scene izolate din ciclul Maicii Domnului şi al copilăriei lui Iisus (*Vizitaţia*, *Fuga în Egipt*), alături de cîteva fapte şi minuni (*Duminica samarinencii*, *Duminica orbului*).

Pe bolta naosului, scena centrală este înscrisă într-un cadru arhitectonic monumental, de factură barocă, realizat cu multă stîngăcie de zugravul localnic, căruia modelele folosite nu îi erau familiare.

Acelaşi motiv, derivat dintr-un ancadrament cu deschidere de traseu baroc, încadrează momentele *Patimilor*, separate prin coloane masive, al căror decor imită marmura. Astfel concepute, scenele par nişte tablouri independente, juxtapuse, fără a mai forma împreună o compoziţie de ansamblu.

Suprafaţa *tîmplei* este organizată în medalioane compuse din mici linii curbe, din repertoriul rococoului, în timp ce încercările de a reda adîncimea spaţiului cu ajutorul perspectivei, sau gesturile grandilocvente ale personajelor monumentale sînt elemente derivate din limbajul barocului.

Pictura este executată într-o tempera grasă, dominată de un roşu permanent cu aspect strălucitor, care imită efectele picturii în ulei, prin modelarea tonului local. Lipsa de pricepere a zugravului în folosirea motivelor şi modului de exprimare specific barocului atestă o dată în plus dificultatea asimilării unor modele stilistice fundamental diferite de cele locale.

Eclectismul

În ultimii ani ai veacului al XVIII-lea, dar mai ales în primele decenii ale veacului al XIX-lea, unii meşteri zugravi practică o pictură compusă din elemente eteroclite, puternic marcată de influenţele artei occidentale. Zugravii încep să piardă legătura cu tradiţia, pe care nu mai ştiu să o continue în mod creator, dar nici nu reuşesc să asimileze modelele noi pe care şi le propun, rămînind la jumătatea drumului dintre vechi şi nou. Ei nu ajung să elaboreze ansambluri artistice unitare, consecvent structurate, ci combină motive şi principii de origini diferite, neintegrate în sinteze originale.

Principiile de organizare spaţială sînt un compromis între tradiţie şi încercările de a crea iluzia perspectivei.

Motivele folosite aparţin cînd limbajului baroc, cînd celui neoclasic, cînd, uneori, repertoriului decorativ de tradiţie postbrâncovenească, cu care zugravii localnici se familiarizează prin intermediul cărţilor bisericeşti ilustrate.

Alături de aceste motive împrumutate, continuă să-şi facă loc în pictură elemente care ilustrează realităţi din mediul înconjurător, cu valoare documentară şi pitorească.

Zugravii încearcă să-şi realizeze lucrările în stil plastic, modelînd culoarea locală pentru a obţine senzaţia de volum, ca în pictura în ulei. Gama cromatică se îmbogăţeşte, folosindu-se culori vii, strălucitoare, adesea contrastante.

În ciuda caracterului eclectic al acestor ansambluri picturale, ele nu sînt total lipsite de farmecul unor neaşteptate realizări artistice.

IOAN PLOHOD

O inscripţie fragmentar păstrată pe peretele sudic al bisericii din Bîrsana, din 1806, ne vorbeşte despre existenţa unui anume Plohod din Dragomireşti, care-şi începe probabil acum activitatea artistică, alături de zugravul principal Hodor Toader din Vişeu-de-Mijloc. Colaborarea cu cel care a introdus pictura de factură barocă şi rococo în bisericile Maramureşului nu va rămîne fără ecouri în opera lui Ioan Plohod. Dar în lucrările acestui zugrav localnic, executate în primele decenii ale veacului XIX, modelele baroce devin copii seci şi corecte, supuse mai degrabă gustului neoclasic, decît exuberanţei şi dezinvolturii cu care acestea fuseseră tratate în opera lui Toader Hodor.

Activitatea din anii imediat următori colaborării cu Toader Hodor este punctată de cîteva ştiri documentare: în 1810, icoana de pe pristolul bisericii din Băicoel este iscălită „Plohod Ion din Dragomireşti“[308], iar în 1817 iconostasul bisericii din Rona de Jos poartă semnătura lui „Ioan zugravu din Dragomireşti“[309].

Pictura murală a bisericii din Rozavlea, ca şi iconostasul ei[310], care din punct de vedere stilistic aparţin lui Ioan Plohod, nu păstrează decît un fragment de inscripţie în care este menţionat un „zugrav din Dragomireşti“[311]. Prin analogie cu tratarea „jertevnicului“ din altar (1825)[312] şi a crucii candelabru (1826), putem atribui aceleiaşi perioade şi executarea picturii murale.

Tot pe baza unor similitudini stilistice considerăm că Ioan Plohod este autorul picturii bisericii din Şieu[313].

În sfîrşit, în 1826, „Plohod Ioan, zugravu din Dragomireşti“ este menţionat într-un pomelnic pentru vii al bisericii din Săcel, în legătură cu zugrăvirea altarului[314].

În *programul iconografic* al lucrărilor lui Ioan Plohod influenţele picturilor catolice sînt mult mai marcante.

Centrul bolţii naosului este dedicat reprezentării *Sfintei Treimi*, în redactare occidentală, iar cei patru evanghelişti sînt plasaţi spre extremităţi; celelalte scene ale bolţii ilustrează teme de ascensiune cu aluzie la „Apocalips“.

Programul altarului întăreşte această semnificaţie prin reprezentarea celor nouă cete ale ierarhiei cereşti alături de îngeri care trîmbiţează.

Pe pereţii naosului reapare paralelismul frecvent în arta Contrareformei dintre „Vechiul Testament“ şi „Noul Testament“, subliniind armonia dintre cele două cărţi ale „Sfintei Scripturi“: dacă „Noul Testament“ este reprezentat, ca în toate celelalte biserici maramureşene, de ciclul *Patimilor*, redat cu o mare bogăţie de detalii în toate episoadele, trebuie remarcat aici, ca o trăsătură proprie, amploarea pe care o capătă scenele „Vechiului Testament“, figurate în număr egal cu cele ale *Patimilor*.

Registrul inferior al pereţilor naosului este dedicat unor pilde şi minuni, incluse în ciclul Duminicilor dintre Paşte şi Rusalii.

În pronaos domină *Judecata de apoi* şi temele auxiliare ei; peretele estic este de obicei închinat *Maicii Domnului* încadrată de prooroci.

Pe peretele exterior al bisericii din Rozavlea se conservă cîteva scene care nu par să aibă un program iconografic coerent.

În operele lui Ioan Plohod *compunerea scenelor în ansamblu* se face prin împărţirea rigidă a suprafeţei de pictat în panouri de dimensiuni egale, inserate în registre suprapuse, strict delimitate de elemente arhitecturale (stîlpi sau coloane) proiectate în spaţiu. Folosirea acestora şi a denticulilor din repertoriul artei clasice, ca şi tratarea lor corectă şi seacă, cu intenţii monumentale, denotă deschiderea faţă de gustul şi principiile de decor ale neoclasicismului; chiar elementele de decor baroc care mai subzistă sînt realizate schematic, iar celelalte motive decorative, geometrice sau vegetale, sînt tratate extrem de sumar. Scenele sînt mari şi aerate, dar nu sînt gîndite în raport unele cu altele.

Personajele, puţin numeroase într-o scenă, sînt echilibrat dispuse în spaţiu, cel mai des după scheme compoziţionale simple, bazate pe simetrie. Zugravul încearcă uneori să sugereze adîncimea spaţială cu ajutorul perspectivei.

Personajele au mişcări ce se vor firești, dar care oscilează între gesturi veridice, cotidiene, şi mişcări graţioase, aproape de balet. Se simte încercarea de a sugera anatomia corpului omenesc viu, în mişcare, subliniat de drapajul faldurilor.

Realizate în stil plastic, veşmintele, adesea învolburate după modele baroce, sînt un amestec de tradiţie şi elemente din realitatea înconjurătoare, nu lipsite de oarecare fast şi pitoresc.

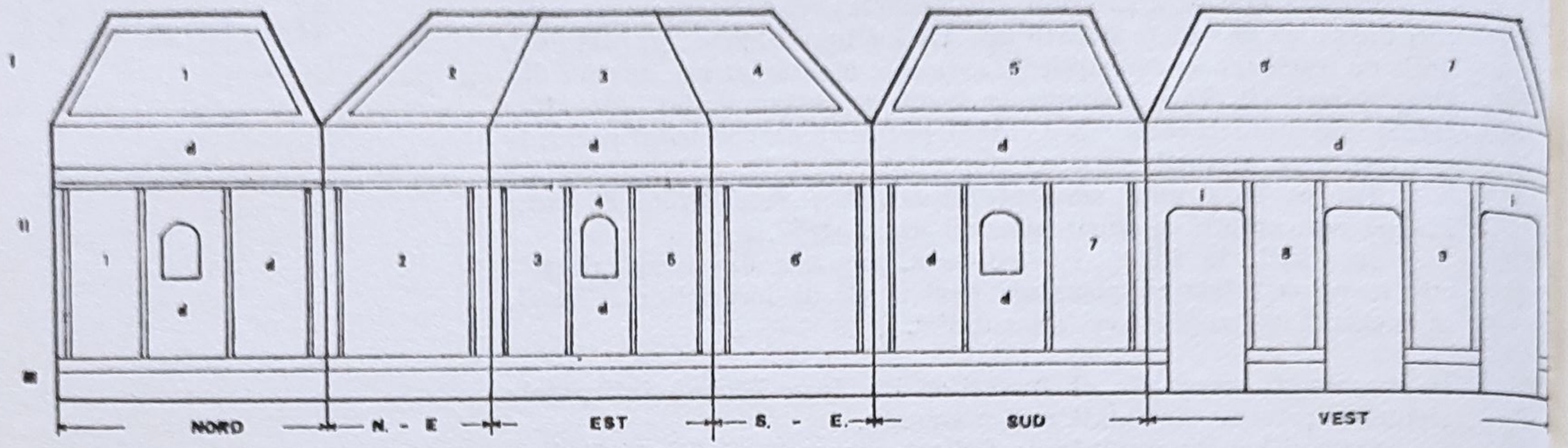


Fig. XXIII ROZAVLEA, ALTAR

I
1. Chemarea sf. Petru, 2. Isaac adus spre jertfă, 3. Cina cea de taină, 4. Învierea, 5. Schimbarea la faţă, 6. Jertfa lui Avel şi Cain, 7. Cain îl ucide pe Avel.
II
1. Sf. Ioan Botezătorul, 2. Rugăciunea din Grădina Ghetsimani, 3. Apostolul Pavel, 4. Iisus în potir, 5. Apostolul Petru, 6. Lapidarea sf. Ştefan, 7. Sf. Grigore Dialogul, 8. Proorocul Aaron, 9. Proorocul Moise.
tavan = Înălţarea Maicii Domnului;
i = inscripţie;
d = decor.

Figurile personajelor sînt tratate, de asemenea, într-un stil plastic. Se conturează rotunjimea obrazului cu umbră firească, dar trăsăturile rămîn stereotipe, lipsite de orice expresie.

Fundalul scenelor e în general un peisaj de coline domoale pe care se profilează în perspectivă arhitecturi de origini diverse.

Fig. XXIV ROZAVLEA, NAOS

I
1. Sf. Treime, 2. Arhanghel suflînd din trîmbiţă, 3. Îngeri, 4. Evanghelistul Ioan, 5. Înălţarea sf. Ilie, 6. Evanghelistul Marcu, 7. Moise primind tablele legii, 8. Evanghelistul Ioan, 9. Scara lui Iacov, 10. Evanghelistul Matei.
II
1. Ispita şarpelui, 2. Alungarea din rai, 3. Adam lucrează pămîntul şi Eva toarce, 4. Intrarea în corabia lui Noe, 5. Corabia pe ape, 6. Ieşirea din corabie, 7. Turnul Babel, 8. Filoxenia lui Avraam, 9. Lot cu fiicele sale, 10. Isaac îl binecuvîntează pe Iacov, 11. Moise copil găsit de fiica faraonului, 12. Moise vede rugul arzînd, 13. „Moise aruncînd toiagul său înaintea lui faraon s-au făcut şerpe", 14. Moise şi Aaron ridică şarpele de aramă în pustiu.
III
1. Cina cea de taină, 2. Spălarea picioarelor, 3. Sărutul lui Iuda, 4. Iisus la Ana, 5. Iisus la Caiafa, 6. Iisus la Pilat, 7. Schimbarea hainelor, 8. Încununarea cu spini, 9. Judecata arhiereilor, 10. Drumul Crucii, 11. Punerea pe cruce, 12. Crucificarea, 13. Plîngerea, 14. Învierea.
IV
1. Sf. marele mucenic Teodor Tiron, 2. Duminica Tomei, 3. Duminica mironosiţelor, 4. Duminica slăbănogului, 5. Duminica samarinencii, 6. Duminica orbului, 7. Vizlunea sf. Petru din Alexandria, 8. Pilda vameşului şi fariseului, 9a. Plecarea fiului risipitor, 9b. Întoarcerea fiului risipitor, 10. Pilda bogatului nemilostiv şi a săracului Lazăr, 11. Sf. Ioan cel Nou.

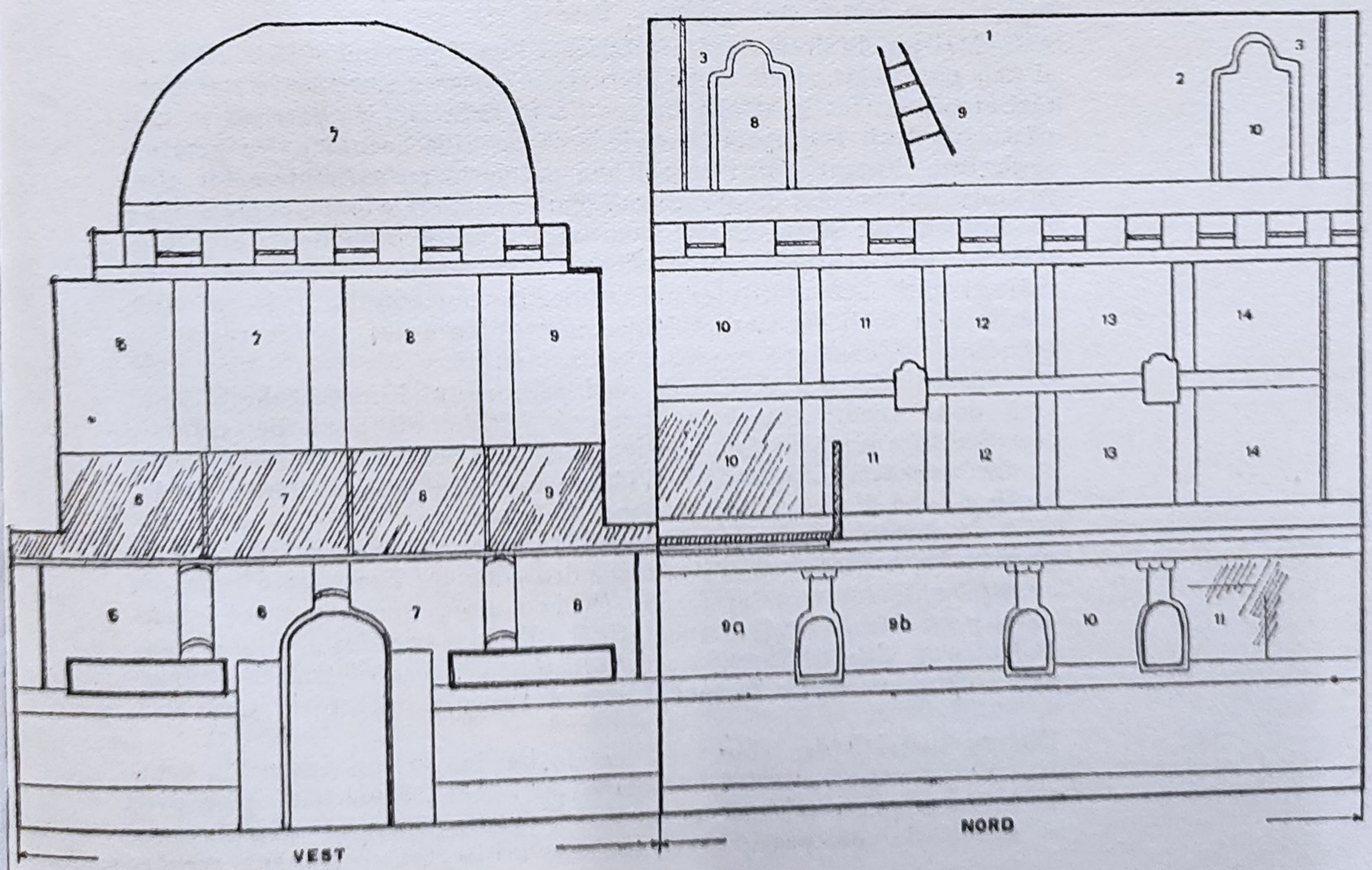
Gama cromatică utilizează culori vii, într-o tehnică mixtă de tempera grasă, cu aspect păstos și strălucitor.

Pictura naosului și pronaosului bisericii din **ROZAVLEA** este, probabil, opera lui Ioan Plohod „zugravu din Dragomirești", realizată în jurul anului 1825[315].

Pe *bolta naosului* sînt figurate *Sfînta Treime* (în redactare occidentală) în centru, iar lateral, două teme de „ascensiune": *Înălțarea sfîntului Ilie* și *Scara lui Iacov*; spre extreme sînt înfățișați cei patru *evangheliști*; în restul spațiului sînt amplasate *capete de îngeri* și *arhangheli trîmbițînd*. Astfel conceput, ansamblul scenelor bolții pare o aluzie la „Parusie" și la „Judecata de apoi".

Pe *pereții naosului* sînt ilustrate, în registrele superioare, evenimente din „Vechiul Testament" puse în paralel, într-un număr egal de scene cu episoadele *Patimilor*. Ciclul începe cu „Geneza" și se continuă cu „cărțile lui Moise", punctînd cîteva momente mai importante din istoria relației dintre poporul „ales" și Dumnezeu: *Ispita șarpelui*, *Alungarea din rai*, *Adam sapă și Eva toarce*, apoi trei episoade din viața lui Noe, legate de potop[316] (*Noe cheamă păsările în corabie*, *Apele cresc* și, probabil, *Coborîrea din corabie*), *Turnul lui Babel*[317], *Filoxenia lui Avraam*, *Lot îmbătat de fiicele sale*[318], *Isaac binecuvîntîndu-l pe Iacov*[319] și, în sfîrșit, patru momente din viața lui Moise (*Moise prunc găsit de fata faraonului*[320], *Moise vede rugul arzînd*[321], *Moise se duce la faraon*[322] și *Moise ridică șarpele de aramă*[323]).

În registrul următor sînt înfățișate în 14 episoade *Patimile lui Iisus* într-un ciclu care începe cu *Cina cea de taină* și se încheie cu *Învierea*, trecînd prin toate momentele judecăților. Sub influența iconografiei occidentale se situează atît redactările ce păstrează doar parțial legătura cu tradiția (de exemplu apostolul Petru, în *Spălarea picioarelor*, ridică mîinile în rugăciune, în locul gestului

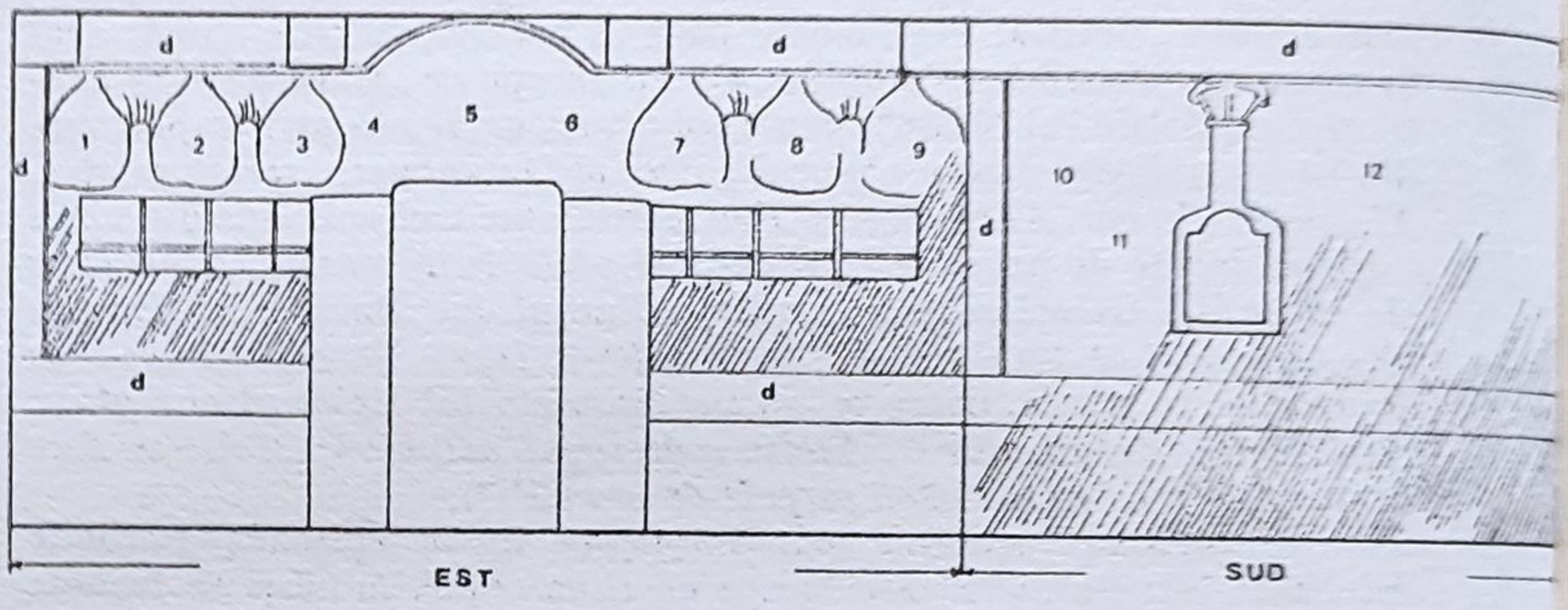


tradiţional care indica dialogul cu Iisus), cît şi realismul mişcărilor (semnificativă este în acest sens *Învierea*, în redactare occidentală, cu Iisus ridicîndu-se cu un stindard în mînă deasupra mormîntului păzit de soldaţii aşezaţi în poziţii deosebit de veridice).

Cel de-al treilea registru ilustrează două scene din ciclul de după înviere, pilde şi minuni din viaţa lui Iisus, care se sărbătoresc în duminicile dintre Paşte şi Rusalii: *Duminica Tomii*, a mironosiţelor, a slăbănogului, a samarinencii, a orbului şi *Duminica Vameşului şi fariseului*.

Tot aici mai apar doi sfinţi („Sfîntul marele mucenic Teodor Tiron" şi „Sf. Ioan cel Nou") şi *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria*, ca un îndemn la dreapta credinţă tradiţională.

Fig. XXV ROZAVLEA, PRONAOS



I
Judecata de apoi
1. „Ceata dreptilor", 2. „Ceata sihaştrilor", 3. „Ceata patriarhilor", 4. „Ceata proorocilor", 5. Fecioara Maria, 6. „Ceata mucenicilor", 7. „Ceata împăraţilor",

În *pronaos*, tema principală este *Judecata de apoi* care cuprinde toţi pereţii. În centrul ei, situat pe peretele vestic, apare Iisus cu Maica Domnului şi Ioan Botezătorul în *Deisis*, încadraţi de apostoli şi de îngeri care suflă din trîmbiţe.

Mai jos, la dreapta, sînt înfăţişaţi îngeri purtînd suflete în braţe şi *Cele patru vînturi ale lumii* alături de *Învierea morţilor* în reprezentări circulare, iar la stînga începe *Focul iadului* (din care nu se mai păstrează decît inscripţia „care face să nu aibă coconi"). Pe peretele sudic este ilustrat *Raiul* cu cei trei patriarhi cu sufletele celor aleşi în braţe. Cetele celor drepţi se desfăşoară pe peretele estic, cuprinzînd-o în mijlocul lor şi pe Maica Domnului („ceata dreptilor", a „sihaştrilor", „patriarhilor", „proorocilor", „mucenicilor", „împăraţilor", „călugărilor", „călugăriţelor" şi „muierilor mucenicilor"). Pe peretele nordic este înfăţişat numai Moise, urmat de evrei, iar în registrele inferioare se continuă reprezentarea iadului.

Asociindu-se *Judecăţii de apoi* prin sensul lor eshatologic, apar încă două teme: *Parabola fecioarelor* încheiată simbolic printr-o reprezentare a lui Iisus de mînă cu „biserica-mireasă" şi *Lupta lui Nestor cu Lie*, scenă ce capătă aici evidente atribute localizatoare prin investirea lui Lie cu un tipic costum de husar.

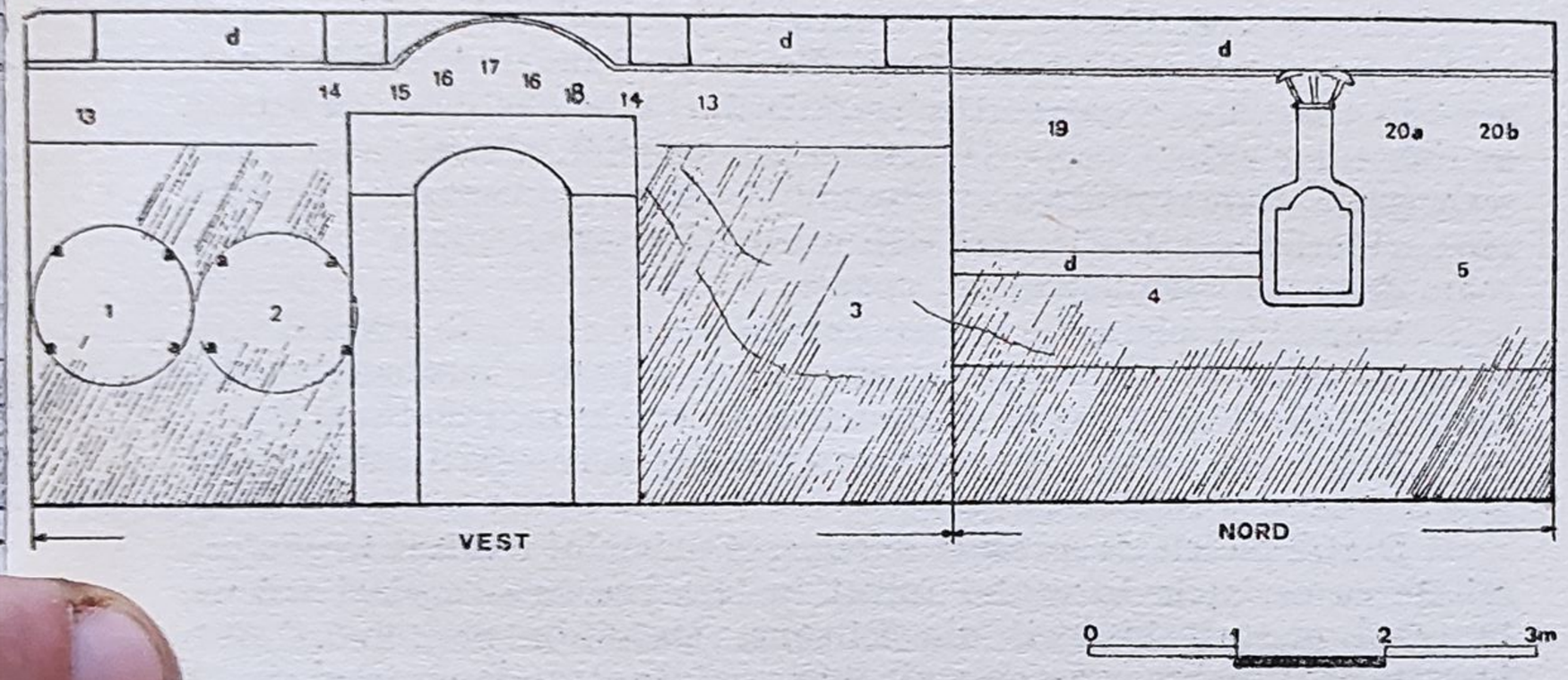
În sfîrşit, în exteriorul bisericii, pe peretele vestic adăpostit de un pridvor, se păstrează cîteva scene din viaţa lui Iisus (*Iisus în templu cu înţelepţii*, *Învierea lui Lazăr*, *Pilda bunului samarinean* şi *Vindecarea unui îndrăcit*) şi a unor sfinţi (*Tăierea capului sfîntului Ioan Botezătorul*, *Sfîntul Gheorghe ucigînd balaurul*, *Sfîntul Simeon Stîlpnicul*) a căror repartiţie în spaţiu pare să fie cu totul arbitrară.

Pictura bisericii din Rozavlea ne întîmpină cu un ansamblu echilibrat, de natură clasică, în care puţinele scheme baroce pe care le întîlnim par realizate cu şablonul, foarte corect şi sec. Acestea se rezumă la cele patru ancadramente arhitectonice (în care se pla-

sează pe boltă evangheliștii), care au deasupra o mică inscripție încadrată de un medalion baroc de traseu curb discontinuu, de tipul celor întîlnite la Bîrsana. Dar tot ceea ce la Bîrsana era tratare liberă în compoziții baroce, devine aici schemă rigidă; compoziția de ansamblu se bazează pe linii drepte, perpendiculare, de sub a căror dominație scapă relativ puține elemente.

Suprafața de pictat este împărțită în panouri de dimensiuni egale, strict delimitate de coloane proiectate în perspectivă.

Numai scenele de pe boltă se desfășoară liber, dar în același timp fără să folosească scheme compoziționale îndrăznețe. De exemplu *Înălțarea sfîntului Ilie*, care la Bîrsana era construită pe diagonală, aici se desfășoară aproape pe orizontală, mișcarea de „înălțare" fiind abia schițată.



8. „Ceata călugărilor", 9. „Ceata muerilor muceniței", 10. Lupta lui Nestor cu Lie păginul, 11. Sf. Dimitrie îl binecuvîntează pe Nestor, 12. Cei trei patriarhi în rai, 13. Apostoli, 14. Înger trimbițînd, 15, 17, 18. Deisis, 16. Înger, 19. Proorocul Moise și ceata evreilor, 20. Pilda celor zece fecioare, a. Fecioarele înțelepte, b. Iisus cu biserica-mireasă.

II

1.(a) Cele patru vînturi distrugătoare din Apocalips, 2. Învierea morților (a. Înger trimbițînd), 3—4. Focul iadului, 5. Fecioarele nebune.

III = draperie;
d = decor.

Partea superioară a pereților e decorată cu denticuli în *trompe-l'oeil*, de gust neoclasic, iar benzile despărțitoare dintre registre sînt ornamentate cu o panglică în zigzag și cu un subțiratic motiv vegetal sinuos, alături de care apare motivul nervurilor concentrice.

Compozițiile scenelor sînt simple, bazate pe simetrie, rareori pe încercarea de a reprezenta spațiul în perspectivă.

În *Crucificarea* personajele își grupează firesc gesturile față de crucea mediană, în jurul căreia se aranjează planurile ușor înclinate spre interior. Siluetele masive, drapate moderat, sînt uneori animate de notații grafice: o pelerină cu conturul agitat subliniat de mici puncte albe vibrează compoziția; în *Punerea pe cruce*, siluetele grațioase ale soldaților așezați în poziții complicate sînt scoase în evidență prin linii albe și puncte decorative. Contrastul între tratarea plastică a volumului corpului și stilul grafic aplicat unor piese de îmbrăcăminte înviorează sobrietatea scenelor.

Personajele izolate și decupate în spațiu sînt tratate în stil plastic. Volumul rezultă din ușoara modelare a culorii locale prin diluție și saturație, cu umbre într-un ton mai închis.

Pozițiile personajelor oscilează între gesturi veridice (cum este, de exemplu, reprezentat soldatul din *Învierea lui Iisus*, sau Iacov, care, culcat pe spate și sprijinit într-un cot, privește la scară) și mișcări grațioase de balet, derivate din gustul baroc pentru artificial (Adam săpînd, își sprijină elegant piciorul pe sapă, întorcîndu-și capul în sens opus mișcării).

Costumele sînt și ele un amestec fantezist de elemente tradiționale și piese de epocă. Astfel *Samarineanca la fîntînă* este îmbrăcată în cămașă albă, largă, un șal verde înnodat în față, fustă roșie creață, și șorț albastru; la gît poartă mai multe șiruri de mărgele roșii, iar pe cap o coroană cu calota închisă, pusă peste un văl lung pînă la umeri.

„Fecioarele înțelepte“ au veșminte similare, care le conferă o notă de somptuozitate.

Dintre personajele masculine „negative“, soldații poartă costume derivate din uniforma husarilor: tunică, pantaloni strîmți cu vipușcă, cizme înalte și căciulă cu vîrful întors înăuntru (de exemplu veșmîntul lui Lie). În general, acoperitorile de cap sînt variate: căciuli și pălării, unele cu bordură de blană, altele inspirate din bicornul de modă apuseană, sau pur și simplu fanteziste.

Figurile au o tipologie caracteristică, dar sînt lipsite de expresivitate: capul rotund, fruntea bombată și sprîncene conturate prin două linii negre, ochii mici și rotunzi desenați cu migală, nasul, văzut de jos, cu nările marcate, gura zîmbitoare, cu buze subțiri, iar bărbia rotunjită.

Scenele se desfășoară fie într-un peisaj de coline domoale, cu orizontul jos și perspectivă montană, fie pe un fundal de arhitectură, uneori cu accente „renascentiste“ (arhitecturi monumentale, cu arcade semicirculare adînci, proporționate cu personajele), alteori cu un decor scenografic, format dintr-o aglomerare de elemente disparate și fantezise, ziduri și construcții fără stil, prismatice sau circulare, cu numeroase deschideri semicirculare, opace).

Ansamblul picturilor se armonizează mai ales prin rapelul cromatic al culorilor folosite (roșu permanent, albastru ceruleum, verde smaragd, alb și negru) și al semitonurilor (ocru-brun, gri și roz).

Zugravul a lucrat într-o tempera grasă care a conferit culorilor un aspect păstos și strălucitor.

Dintre piesele de *mobilier* se remarcă pristolul realizat în conformitate cu cerințele barocului intrat în faza rococo — același stil ca în cazul picturii bisericii din Bîrsana. Marginile pristolului sînt formate din C-uri cu capetele mult întoarse înăuntru, decorate cu șiruri de frunze și fructe (mere, pere, struguri) ca în tradiționalele „cornuri ale abundenței“, atît de dragi barocului. Cele patru sfeșnice sînt construite după același sistem care combină curbele alternate convex-concav cu elemente vegetale stilizate.

Pictura murală și piesele de mobilier sînt aici dovada unui coerent ansamblu baroc care folosește un repertoriu decorativ unitar.

Ioan Plohod, Lie păgînul în costum de husar, detaliu din pictura bisericii Rozavlea, cca 1885.

Asemănător stilistic, dar și iconografic cu picturile din Rozavlea, ansamblul mural al bisericii din **ȘIEU**[324] poate fi atribuit tot lui Ioan Plohod.

Pe *bolta naosului*, în centru, este reprezentată *Sfînta Treime* (în redactare occidentală), încadrată de evangheliști, capete de îngeri și îngeri trîmbițînd. Aluziile apocaliptice enunțate simbolic pe bolta bisericii din Rozavlea devin aici explicite prin asocierea a trei teme: *Înălțarea sfîntului Ilie*, *Scara lui Iacov* și „Hiara ce cu șapte capete care au văzut Ioan în vis în ostrovu Padmos, caută la Apocalips“[325]. Trimiterea la „Apocalips“ este directă și poate fi relaționată cu reprezentările din altar, unde este înfățișată și ierarhia cerească, și din pronaos, în care tema dominantă este *Judecata de apoi*.

Pe *tavanul altarului* apare *Sfîntul Duh-porumbel*, iar în registrul superior al pereților, *îngeri trîmbițînd* (ca o chemare la judecată); în extreme sînt ilustrate două scene de împărtășire (*sfîntul Onufrie* și *sfîntul Zosima*).

În registrul următor se înșiruie „cetele îngerești“ (*Scaunele*, *Domniile*, *Începătoriile*, *Stăpînirile*, *Puterile*, *Heruvimii*, *Serafimii*, *Arhanghelii* și *Îngerii*) purtînd globuri cu inscripții de glorificare a dumnezeirii: „sfînt, sfînt, sfînt“ și săbii ridicate amenințător.

Registrul inferior prezintă teme obișnuite pentru altar: *Iisus-Viță-de-vie*, sfinți ierarhi (cei trei sfinți autori ai liturghiei *Vasile cel Mare*, *Ioan Gură de Aur* și *Grigore Teologul*, *sfinții Teodosie* și *Anton*)

și *Melhisedec*, regele-preot din „Vechiul Testament"; mai apare și imaginea *Mandylionului* purtat de îngeri alături de care e înfățișat momentul premergător patimilor în care „se arată îngerul Domnului".

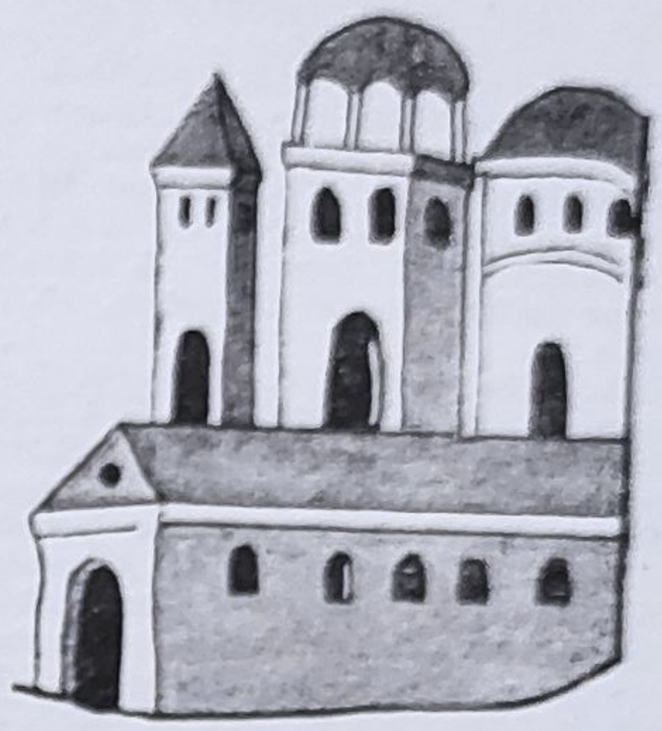
Pe peretele vestic sînt pictate scene din „Vechiul Testament": „Cînd au trimis Moise iscoade pe pămîntul făgăduinței" (doi oameni întorși din ținuturile „unde curge lapte și miere" poartă o viță-de-vie cu struguri pe o prăjină[326]), alături de *Moise cu tablele legii*, *Aaron* în veșminte de mare preot[327] și *Întoarcerea chivotului legii*[328].

Aceste „figuri" din „Vechiul Testament" prevestesc realitățile din „Noul Testament". Se pune accentul pe proorocirile cărora Moise le-a pus bazele, în legătură cu „pămîntul făgăduinței", ca viitor „Ierusalim ceresc", din care este adus „ciorchinele de struguri", simbol al jertfei de sînge a lui Iisus. De aceea, în continuarea „reprezentanților legii" din „Vechiul Testament", *Melhisedec*, *Moise* și *Aaron*, este înfățișat *Apostolul Petru*, întemeietorul noii biserici.

Pe pereții naosului, în registrele superioare reapare paralelismul dintre temele din „Vechiul Testament" (în special din „Geneză") și din „Noul Testament" (ciclul *Patimilor*) într-un număr aproape egal de scene. Istoria se desfășoară în ordine cronologică cuprinzînd pereții de sud, vest și nord: *Adam și Eva în rai*, *Alungarea din rai*, *Adam sapă și Eva toarce*, *Jertfa lui Cain și Avel*, *Cain îl ucide pe Avel*, *Arca lui Noe* (în două episoade)[329], *Turnul lui Babel* și, în sfîrșit, *Șarpele de aramă ridicat de Moise în pustie*[330]. Și aici sînt accentuate momentele în care voința divină intervine direct în destinul omenirii.

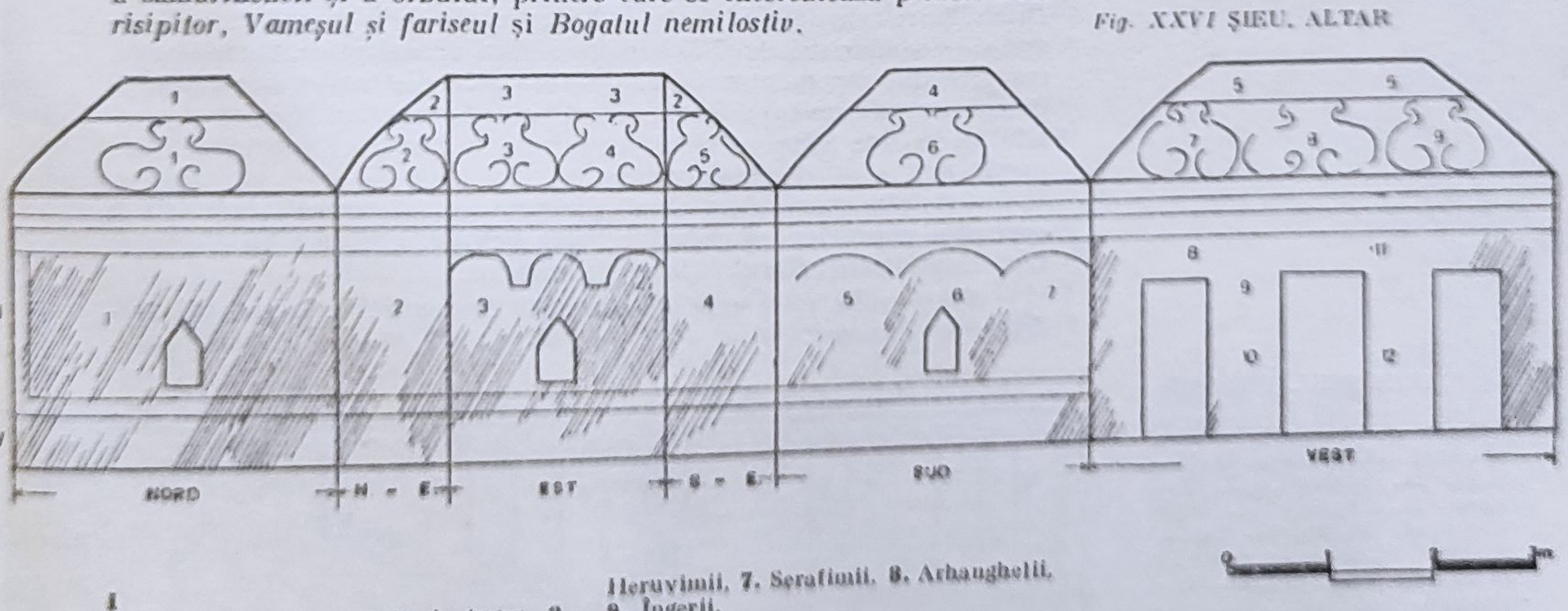
Registrul următor ilustrează *Patimile* în 12 episoade: de la *Cina cea de taină* se trece direct la *Prinderea lui Iisus*, apoi la Judecăți: *Iisus la Ana și Batjocorirea*, *Iisus la Caiafa*, *Încoronarea cu spini*, *De la Caiafa la Pilat* și *Pilat se spală pe mîini*, intercalînd înainte de *Crucificare* scena în care *Iuda se spînzură*; urmează *Plîngerea* și *Învierea* (aceasta din urmă în redactare occidentală).

Registrul inferior cuprinde secvența din ciclul de după Înviere, pilde și minuni din viața lui Iisus sărbătorite în duminicile dintre Paște și Rusalii: *Duminica Tomii*, a mironosițelor, a slăbănogului, a samarinencii și a orbului, printre care se intercalează pildele *Fiul risipitor*, *Vameșul și fariseul* și *Bogatul nemilostiv*.



Ioan Plohod, arhitectură, *detaliu din pictura bisericii Rozavlea, cca 1825.*

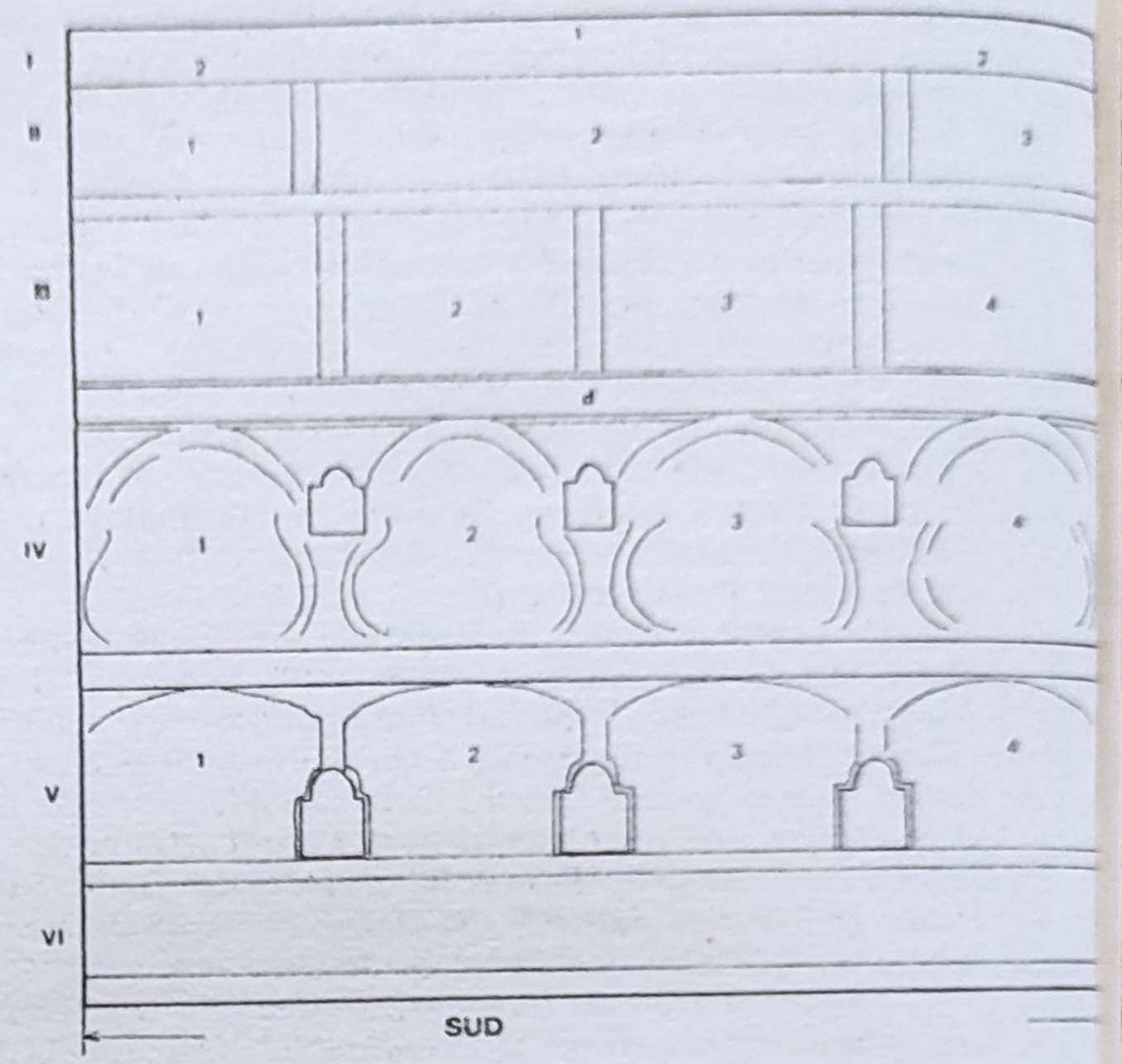
Fig. XXVI ȘIEU, ALTAR



I
1. Sf. Onufrie împărtășit de înger, 2. Înger, 3. Arhanghel trîmbițînd ,4. Sf. Pahomie împărtășit de înger, 5. Arhanghel trîmbițînd.
II
1. Scaunele, 2. Domniile, 3. Începătoriile, 4. Stăpînirile, 5. Puterile, 6. Heruvimii, 7. Serafimii, 8. Arhanghelii, 9. Îngerii.
III
1. Iisus-Viță-de-Vie, 2. Mandylion, 3. Zaharia vestit de înger(?), 4. Sfinții trei ierarhi, 5. Sf. Teodosie, 6. Sf. Anton, 7. Sf. Ierarh, 8. Ciorchinele de struguri din pămîntul făgăduinței, 9. Moise cu tablele legii, 10. Aaron mare preot, 11. Întoarcerea chivotului legii, 12. Apostolul Petru.
IV = draperie;
tavan = Sf. Duh-porumbel.

Fig. XXVII ȘIEU, NAOS

I 1. Sf. Treime, 2. Îngeri trîmbițînd.
II 1. Evanghelistul Ioan, 2. Înălțarea sfîntului Ilie, 3. Evanghelistul Matei, 4. Moise cu tablele legii?, 5. Neidentificat, 6. Evanghelistul Marcu, 7. „Hiara ce cu șapte capete care au văzut Ioan în vis în ostrovu Padmos, caută la Apocalips", 8. Scara lui Iacov, 9. Iacov înalță altar lui Dumnezeu, 10. Evanghelistul Luca.
III 1. Ispita șarpelui, 2. Alungarea din rai, 3. Adam lucrează pămîntul și Eva toarce, 4. Jertfa lui Cain și Avel, 5. Cain îl ucide pe Avel, 6. Cain fuge din fața Domnului, 7. Lameh îl ucide pe Cain, 8. Arca lui Noe, 9. Ieșirea din corabie, 10. Turnul Babel, 11. Moise ridică un șarpe de aramă în pustiu.
IV 1. Cina cea de taină, 2. Prinderea lui Iisus, 3. Iisus la Ana, unde „fu bătut cu palma pe obraz", 4. De la Ana la Caiafa, 5. Încununarea cu spini, 6. De la Caiafa la Pilat (care se spală pe mîini), 7. De la Pilat la Irod și Schimbarea hainelor, 8. Iuda aruncă arginții și se spînzură, 9. Drumul crucii, 10. Crucificarea, 11. Plîngerea, 12. Învierea.
V 1. Duminica Tomei, 2. Duminica mironosițelor, 3. Duminica slăbănogului, 4. Duminica samarinencii, 5. Duminica orbului, 6. Viziunea sf. Petru din Alexandria, 7. Pilda vameșului și fariseului, 8. Întoarcerea fiului risipitor, 9. Martiriul apostolului Pavel, 10. Apostolul Petru eliberat din închisoare de înger, 11. Lapidarea arhidiaconului Ștefan, 12. Pilda bogatului și a săracului Lazăr.
VI = draperie; d = decor; i = inscripție.



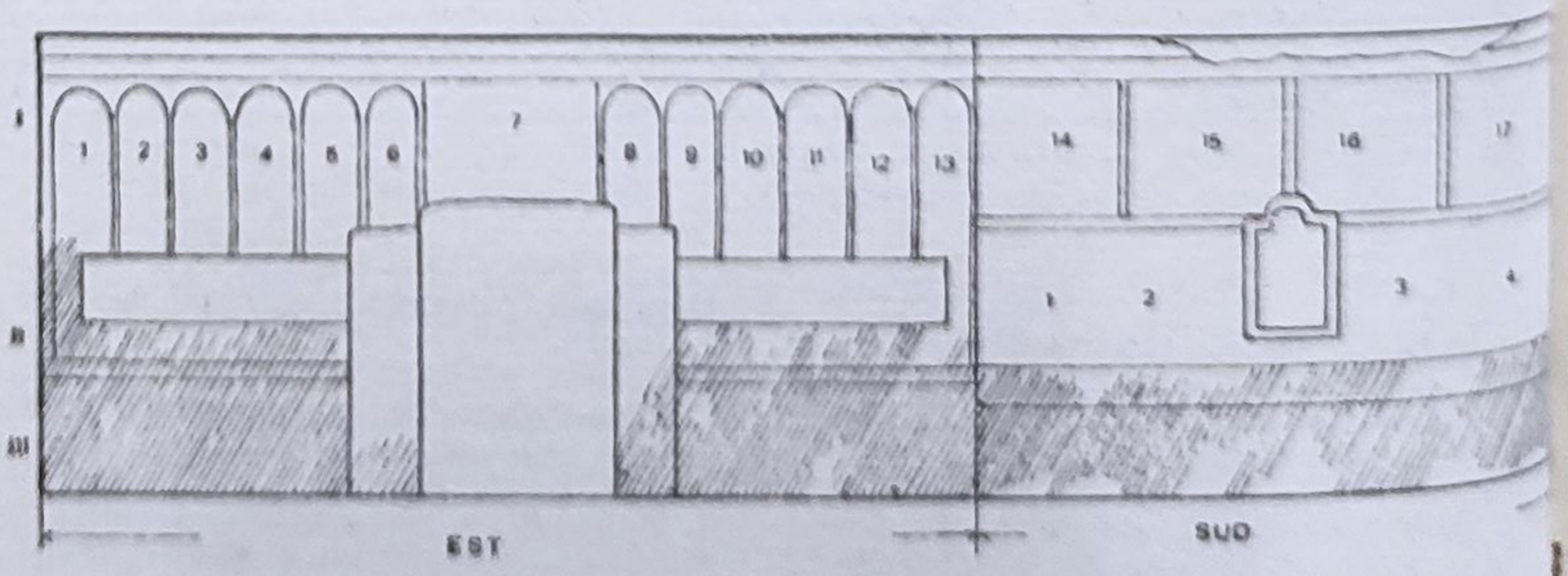
Tot în acest registru sînt reprezentate și episoadele din viețile unor sfinți: *Lapidarea sfîntului Ștefan*, întîiul martir al creștinătății, alături de *Martiriul apostolului Pavel*, *Eliberarea apostolului Petru* și *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria*.

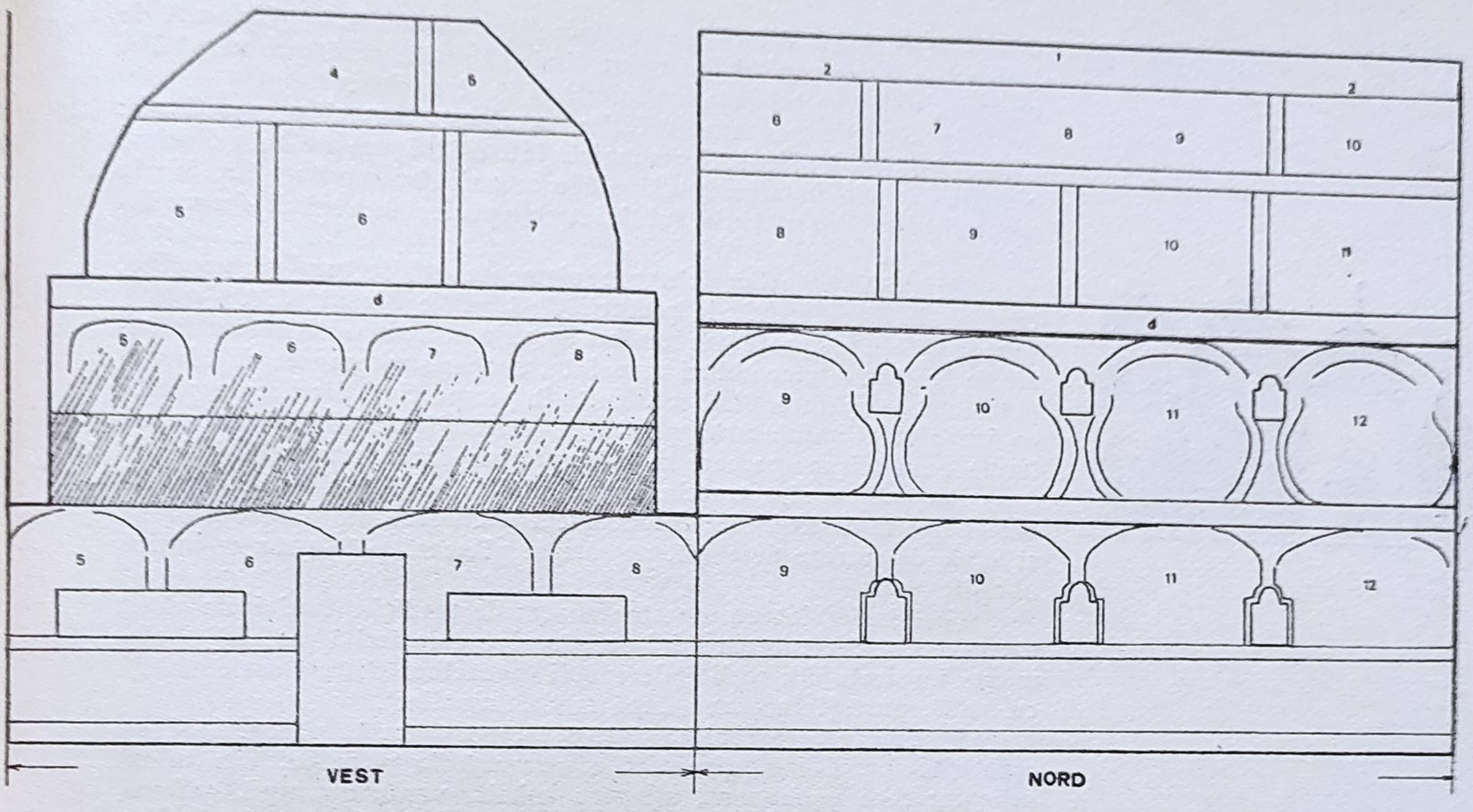
În pronaos, tema principală este *Judecata de apoi* care cuprinde pereții de vest, sud și nord. Centrul compoziției se află pe peretele vestic cu Iisus încadrat de Maica Domnului și Ioan Botezătorul în *Deisis*, între arhangheli trîmbițînd și apostoli[331]; la dreapta se află îngeri care conduc suflete și *Cele patru vînturi* apocaliptice, iar la stînga, era probabil reprezentat iadul (pictura este distrusă); de pe pereții de sud și nord converg cetele spre judecată; în registrul inferior al peretelui sudic este înfățișat raiul, cu cei trei patriarhi și apostolul Petru pregătindu-se să deschidă porțile.

Celelalte scene ale picturii din pronaos se asociază *Judecății de apoi* prin sensul lor eshatologic: *Pilda fecioarelor*, *Lupta lui Nestor cu Lie*, *Decapitarea sfîntului Ioan Botezătorul*.

Pe peretele estic este reprezentată *Fecioara Maria orantă*, încadrată de prooroci.

Fig. XXVIII ȘIEU, PRONAOS
I
1–6 și 8–13. Prooroci, 7. Maica Domnului, 14. Călugări, 15. Mucenici, 16. Împărați, 17. Patriarhi, 18. Apostoli, 19. Înger trimbițînd, 20, 22, 23. Deisis, 21. Înger, 24. Moise cu evreii(?), 25. Sihaștri, 26. Drepți, 27. Sfinte femei.
II
1. Lupta lui Nestor cu Lie, 2. Sf. Dimitrie îl binecuvîntează pe Nestor, 3. Sf. Petru conduce un grup de sfinți către rai, 4. Cei trei pa-

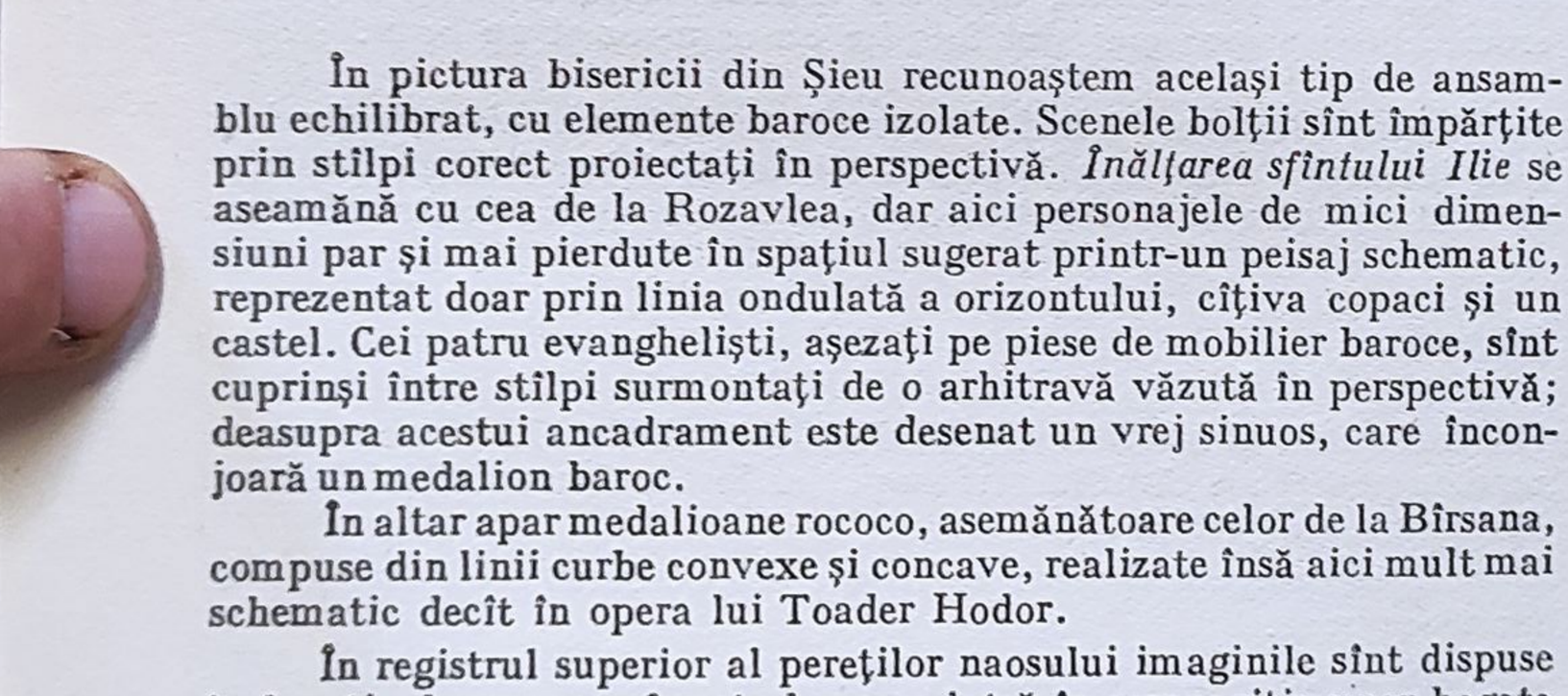




În pictura bisericii din Șieu recunoaștem același tip de ansamblu echilibrat, cu elemente baroce izolate. Scenele bolții sînt împărțite prin stîlpi corect proiectați în perspectivă. *Înălțarea sfîntului Ilie* se aseamănă cu cea de la Rozavlea, dar aici personajele de mici dimensiuni par și mai pierdute în spațiul sugerat printr-un peisaj schematic, reprezentat doar prin linia ondulată a orizontului, cîțiva copaci și un castel. Cei patru evangheliști, așezați pe piese de mobilier baroce, sînt cuprinși între stîlpi surmontați de o arhitravă văzută în perspectivă; deasupra acestui ancadrament este desenat un vrej sinuos, care înconjoară un medalion baroc.

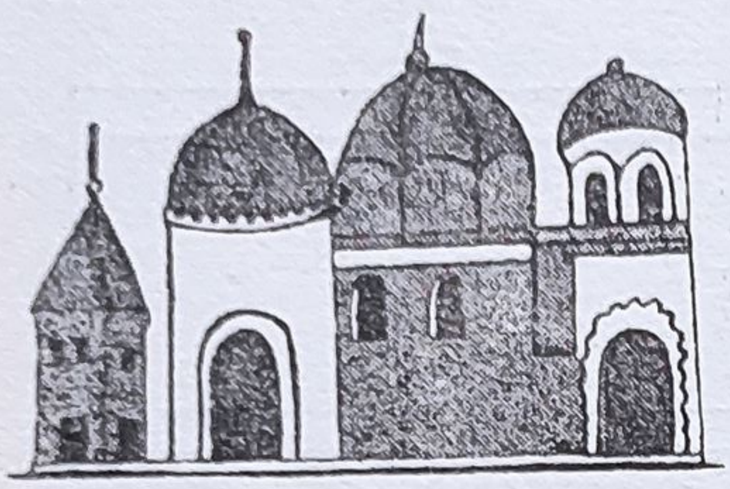
În altar apar medalioane rococo, asemănătoare celor de la Bîrsana, compuse din linii curbe convexe și concave, realizate însă aici mult mai schematic decît în opera lui Toader Hodor.

În registrul superior al pereților naosului imaginile sînt dispuse în funcție de așezarea ferestrelor care intră în compoziția unor bogate ornamente formate din alăturarea unor motive vegetale sinuoase și a unor ciudate capiteluri de îndepărtată origine corintică. La fel, în partea inferioară a pereților se desfășoară în jurul ferestrelor o fabuloasă



triarhi în rai, 5. Îngeri cu grupuri de suflete, 6. Cei patru îngeri sufiind din trîmbițe la Apocalips, 7. Decapitarea sf. Ioan Botezătorul, 8. Pilda celor zece fecioare, a. Fecioarele înțelepte, b. Iisus cu biserica-mireasă, c. Fecioarele nebune.
III = draperie;
F = fragment dintr-un strat anterior de pictură — „Cina cea de taină".

0 1 2 3m



decorație compusă din elemente eteroclite suprapuse: o ghirlandă de frunze, un fel de capitel ionic care tinde să se întoarcă spre vegetal și același tip de capitel care era folosit și la Rozavlea.

În cîteva scene sînt folosite curajoase lansări perspectivale: *Cina cea de taină* plasează personajele într-o încăpere a cărei adîncime e sugerată prin fuga perspectivală a mozaicului pavimentar, iar în scena *Iisus la Ana* spațiul e subliniat prin proiectarea scării și a pardoselii.

Fundalul scenelor folosește elemente arhitecturale eteroclite, care combină amintiri ale picturii de tradiție bizantină, cu cetăți, case și palate inspirate din mediul înconjurător, amestecate cu fantezie în înălțarea unor ziduri crenelate, acoperișuri, cupole de biserici și turnuri de apărare, cînd construite în perspectivă, cînd reprezentate ca într-o plată miniatură; printre acestea *Turnul Babel* apare sub forma unui triconc pe care se înfășoară un drum în spirală.

Personajele sînt tratate în stil plastic, cu figuri stereotipe, de obicei lipsite de expresie; recunoaștem ochii care nu privesc nicăieri și fețele de culoare deschisă, pe care se plasează petele roz ce indică obrajii.

Costumele sînt un amestec ciudat de tradiție (tunici ale căror margini sînt decorate cu mici puncte albe care imită perlele) și elemente inspirate din realitățile epocii (pantaloni strîmți ornamentați cu sutaș, purtați în cizme după moda husarilor).

Pictura este executată într-o tempera grasă, păstoasă și cu aspect lucios. Gama cromatică e compusă în principal din culori primare: roșu permanent, albastru cobalt, verde smaragd, galben-crom, alb și negru; mai sînt folosite un ocru-roz și un brun.

În pictura lui Ioan Plohod elementele tradiționale pierd terenul în fața influenței masive a barocului și neoclasicismului, cărora li se alătură creșterea ponderii elementelor din iconografia Contrareformei.

ANONIMI

Decorul mural al bisericii din BORȘA, datînd din 1775[332], este opera unui zugrav[333] ale cărui lucrări au puține legături cu tradiția din zona Maramureșului istoric.

Chiar programul iconografic este diferit de al celorlalte picturi maramureșene.

Pe *bolta naosului* sînt înfățișate *Sf. Treime* (în redactare occidentală), *Înălțarea Fecioarei* și *Cei patru evangheliști*, restul spațiului fiind acoperit cu o mulțime de îngeri așezați pe nori.

În *altar* sînt scene disparate, dintre care numai unele specifice acestei încăperi: *Iisus-Viță-de-Vie*, *Iisus în potir*, *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria* (teme euharistice) și *Buna Vestire*; pe lîngă acestea mai apar *Sfîntul Ioan Botezătorul* și *Sfîntul Nicolae*, în cîte două scene. În *teoria sfinților ierarhi* sînt intercalați sfinți militari. În sfîrșit, mai este prezentă o scenă din „Vechiul Testament": *proorocul Natan îl mustră pe regele David*.

Programul *naosului* nu mai este axat pe paralelismul dintre „Vechiul Testament" și „Noul Testament", ci se mulțumește să ilustreze pe un perete *Patimile*, iar pe celălalt *pilde și minuni*.

Dintre patimi sînt alese zece episoade mai importante, dar fără a urmări desfășurarea lor cronologică; de remarcat că, deși zugravul are un program iconografic neobișnuit în bisericile Maramureșului, el respectă preferința localnicilor pentru anumite scene, cum este de exemplu *Iuda primind banii de la trei arhierei*.

Timpanul peretelui vestic înfăţişează în centru pe *Maica Domnului protectoare* încadrată de *Înălţarea sfîntului Ilie* şi un *Sfînt stîlpnic*, iar în registrul următor, două teme din ciclul marilor sărbători — *Învierea lui Lazăr* şi *Învierea lui Iisus* — între care se intercalează *Sf. Eustaţiu* cu cerbul ce poartă crucea între coarne[334].

Registrul inferior al pereţilor naosului cuprinde scene diverse. Pe peretele vestic sînt pictate episoade din „Geneză", dintre care nu se mai păstrează decît *Alungarea din rai* şi *Cain îl ucide pe Avel*. Într-o înşiruire arbitrară apar personaje izolate şi scene din vieţile unor sfinţi: *Convertirea lui Saul*, *Sf. Gheorghe*, *Sf. Roman* şi *Sf. Macarie*, *Sf. Paraschiva*, *Ducerea moaştelor sfîntului Nicolae*, *Sf. Onufrie* şi *Maria Egipteanca*, *Sacrificiul lui Avraam*, *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria* (temă care reapare în naos ca îndemn la păstrarea credinţei tradiţionale).

În pronaos, *Judecata de apoi* se desfăşoară pe peretele estic şi are în centru pe Iisus, Maica Domnului şi Ioan Botezătorul în *Deisis*, între îngeri, prooroci şi apostoli; la dreapta sînt reprezentate cetele celor drepţi şi raiul cu cei trei patriarhi, iar la stînga Adam şi Eva, Moise cu cetele păcătoşilor şi iadul (din care se păstrează cîteva păcate nominalizate, cum ar fi „cei ce beau şi se veselesc şi de moarte nu gîndesc dară moartea peste ei stă")[335].

De asemenea, apar două scene cu sens eshatologic frecvente în Maramureş: *Pilda fecioarelor* şi *Lupta lui Nestor cu Lie*. Alături de diferite momente din viaţa lui Iisus (*Iisus ispitit de diavol*, *Iisus şi fariseii*, *Iisus acasă la Simon*, *Intrarea în Ierusalim*, *Vindecarea orbului*, *Samarineanca la fîntînă*, *Pilda bogatului care strînge averi pe pămînt*), mai sînt înfăţişate *Lapidarea sfîntului Ştefan* şi *Lupta lui David cu Goliat*.

Putem spune că pictura bisericii din Borşa are un program iconografic care nu este coerent în toate articulaţiile sale şi diferă principial de cel devenit tradiţional în bisericile maramureşene, nepăstrînd din acesta decît preferinţa pentru anumite scene.

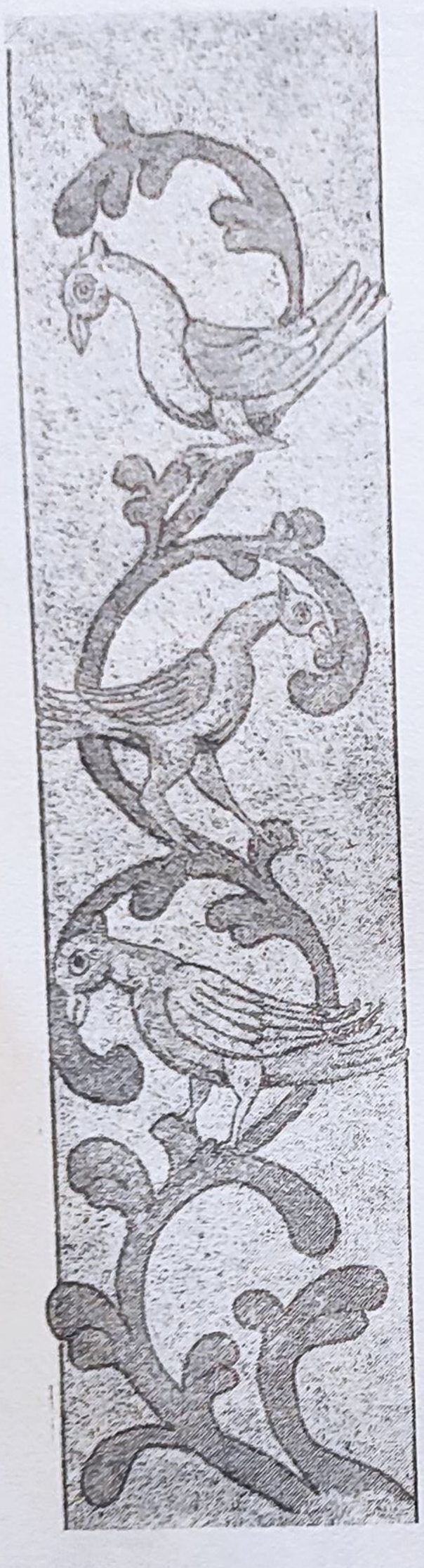
În ceea ce priveşte *structura compoziţională*, nu se observă nici o preocupare pentru unitatea ansamblului. Dacă pictura de pe boltă se desfăşoară liber, într-o dezlănţuire de linii curbe fragmentate, în a căror exuberanţă decorativă se pierde orice intenţie de organizare, în schimb scenele de pe pereţi sînt închise în panouri mari, dreptunghiulare, concepute izolat şi apoi juxtapuse; între registre se află inscripţiile cu denumirea temei, încadrate la rîndul lor în cartuşe rigide. Scenele sînt despărţite prin simple chenare albe sau prin coloane redate în perspectivă, pe care se înfăşoară vrejuri; din loc în loc apar fîşii late decorate cu plante agăţătoare şi porumbei.

Nu există o preocupare deosebită nici pentru compoziţia scenelor. Personajele, disproporţionat de mari faţă de dimensiunile cadrului, au atitudini ce se vor firești şi dezinvolte, dar care rămîn de cele mai multe ori stîngace, dovedind că, în ciuda veleităţilor sale, zugravul nu stăpînea anatomia corpului în mişcare şi nici distribuirea corectă a cutelor veşmintelor.

Costumele cuprind şi aici un amestec de elemente tradiţionale (chiton şi himation pentru sfinţi) şi ecouri ale modei vremii (de exemplu îmbrăcămintea bogată a „samarinencei" şi coafura ei elegantă, cu bucle şi coc la spate, sau hainele de tipul celor purtate de rabinii din Maramureş şi din Galiţia[336], ale celor trei bărbaţi cărora Iuda îl vinde pe Iisus).

Figurile personajelor, în ciuda încercării de modelaj în stil plastic, rămîn stereotipe. Obrazul se rotunjeşte cu umbră firească, fruntea e largă, ochii corect desenaţi, dar mici şi inexpresivi, nasul e redat în volum, iar gura cu buze subţiri; chipurile astfel construite sînt zîmbitoare, dar placide.

Ioan Plohod, arhitecturi, *detalii din pictura bisericii Şieu.*



Chenar cu motiv decorativ vegetal și avimorf din pictura bisericii Borșa, 1776.

Fundalul scenelor cuprinde indicații sumare de peisaj (cîteva linii curbe care sugerează colinele) și arhitecturi prismatice, simple dar greoaie, lipsite de stil, dar corect reprezentate în perspectivă, cu delimitări nete între zonele de umbră și lumină.

Gama cromatică folosește culori vii și contrastante: roșu, albastru, galben, dar și alb, negru și gri.

În tot acest ansamblu nesugestiv și confuz se detașează cîteva reușite imagini: *Alungarea din rai* în care gesturile personajelor se completează reciproc, sau scena în care Cain este surprins în plină mișcare, cu corpul încordat, gata să lovească, sau în sfîrșit, una dintre „fecioarele nebune", așezată turcește, cu o mînă căzută moale în poală și cu cealaltă sprijinindu-și capul înclinat trist, cu privirea pierdută în gol.

La o dată ulterioară (1800), tîmpla și extremitatea estică a bolții au fost acoperite cu bucăți de pînză peste care s-a cașerat hîrtie și s-a pictat, în culori strălucitoare, poate chiar în ulei, pentru a acoperi acele zone ale picturii din 1775 afectate de un incendiu.

Sînt reluate probabil temele distruse și în oarecare măsură și compozițiile scenelor anterioare (de exemplu medalioanele în formă de inimă în care sînt înscriși profeții pe tîmplă, dar cu decorul vegetal realizat grosolan; deși se accentuează încercările de modelaj în stil plastic, devine mai evidentă necunoștința zugravului. Totuși nu lipsită de un oarecare farmec este scena *Crucificarea*, cu drapajele învolburate baroc, în timp ce corpurile păstrează o rigiditate stranie. Această refacere pare să fie opera unui localnic care a interpretat în felul său modelele baroce, pe care le-a reluat numai pentru valoarea lor decorativă.

Rămînînd relativ izolată în ansamblul picturii tradiționale maramureșene, decorația murală de la Borșa se încadrează în schimb, prin datele sale iconografice și stilistice, în curentul general al evoluției artistice de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea din zona Chioar—Baia Mare.

Pictura bisericii din POIENILE IZEI, executată în 1794[337] de către un zugrav localnic, este realizată într-un stil eclectic, în care se combină reminiscențe tradiționale cu elemente inovatoare ce aparțin limbajului epocii.

Programul iconografic este, în linii generale, cel caracteristic bisericilor maramureșene.

Pe *bolta naosului* este reprezentată *Sfînta Treime* în redactare occidentală, între capete de îngeri, stele și flori.

În *altar*, pe tavan, este figurat *Sfîntul Duh-porumbel* între îngeri, iar pe peretele estic, central, *Sfînta Treime la Mamvri* căreia îi este închinată simbolic jertfa liturgică. Importanța întrupării în vederea jertfei este sugerată prin prezența *Bunei Vestiri*. *Înălțarea Maicii Domnului* este o scenă de glorificare mult îndrăgită de iconografia catolică. Legate euharistic, apar *Împărtășirea sfîntului Onufrie* și cele două teme caracteristice decorului proscomidiei și diaconicoнului—*Iisus-Viță-de-Vie* și *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria*. Programul altarului se completează prin înfățișarea unor sfinți ierarhi și sfinți călugări.

În *naos* ne reîntîlnim cu programul clasic al picturilor maramureșene, axat pe paralela cu sens moralizator între „Vechiul Testament" și „Noul Testament".

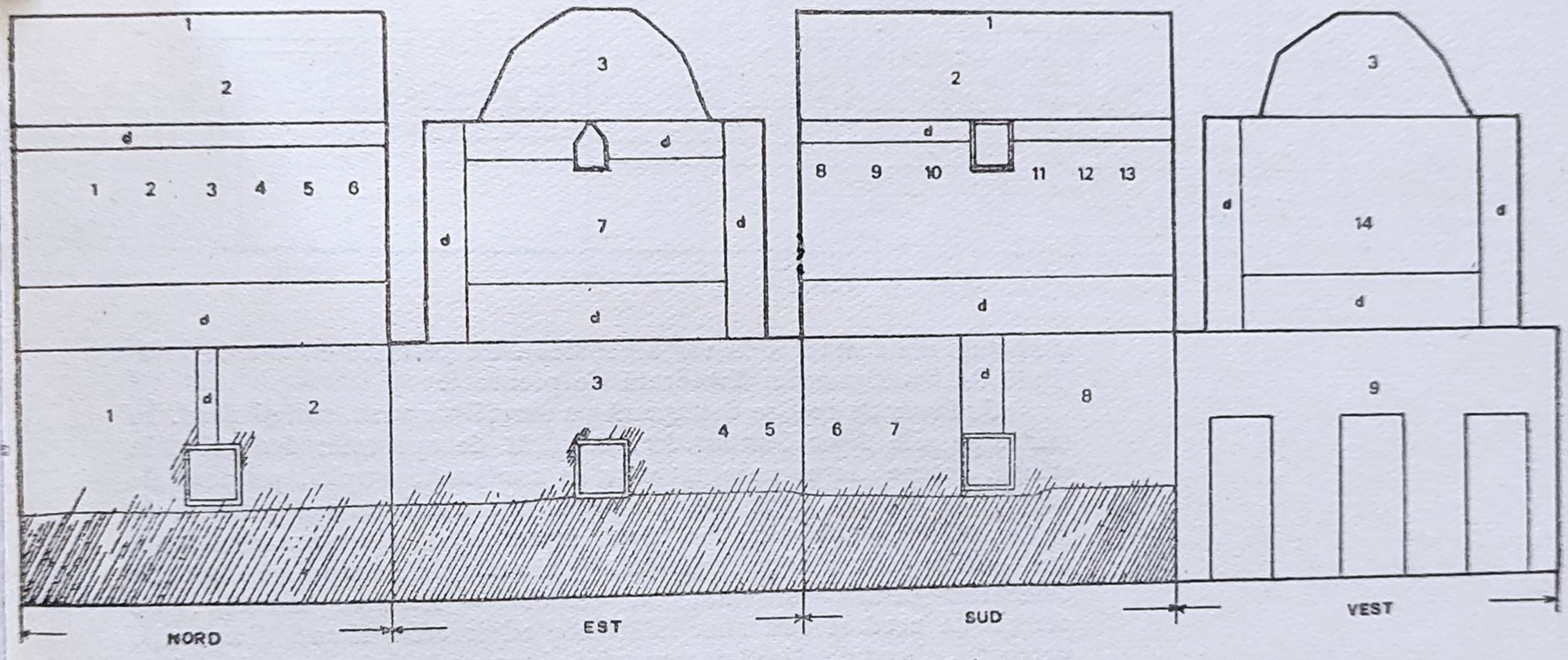
Pe poalele bolții, în extreme, sînt pictați evangheliștii, iar între ei, primele capitole din „Geneză", cu punctarea celor dintîi păcate umane: *Ispita șarpelui*, *Cain îl ucide pe Avel*, *Adam și Eva lucrînd pe pămînt* și, în sfîrșit, *Lameh îl ucide pe Cain*. Se insistă asupra

celor dintîi păcate umane şi a consecinţelor lor nefaste, totul încheindu-se pilduitor cu reprezentarea *Martirului Ştefan* care a pătimit în numele lui Iisus.

Registrele superioare ale pereţilor naosului, consacrate *Patimilor* (18 episoade), consemnează deosebit de detaliat îndeosebi peregrinările lui Iisus la judecători. În ciuda conservării unor caracteristici ale iconografiei tradiţionale, redactările sînt, în majoritatea cazurilor, influenţate de realismul reprezentărilor occidentale, cu accentul pus pe veridicitatea şi cruzimea gesturilor. Astfel, în *Încununarea cu spini* Iisus plin de răni sîngerînde este scuipat şi pălmuit, iar în *Drumul Crucii*, Iisus e încovoiat sub greutatea crucii, şi împins de un soldat cu o ghioagă.

Deosebit de interesantă ni se pare intercalarea unui element cu rădăcini folclorice în Crucificare: pelicanul care îşi sfîşie pieptul

Fig. XXIX POIENILE IZEI, ALTAR



I
1. Sfînta Treime, 2. Îngeri, 3. Serafim.

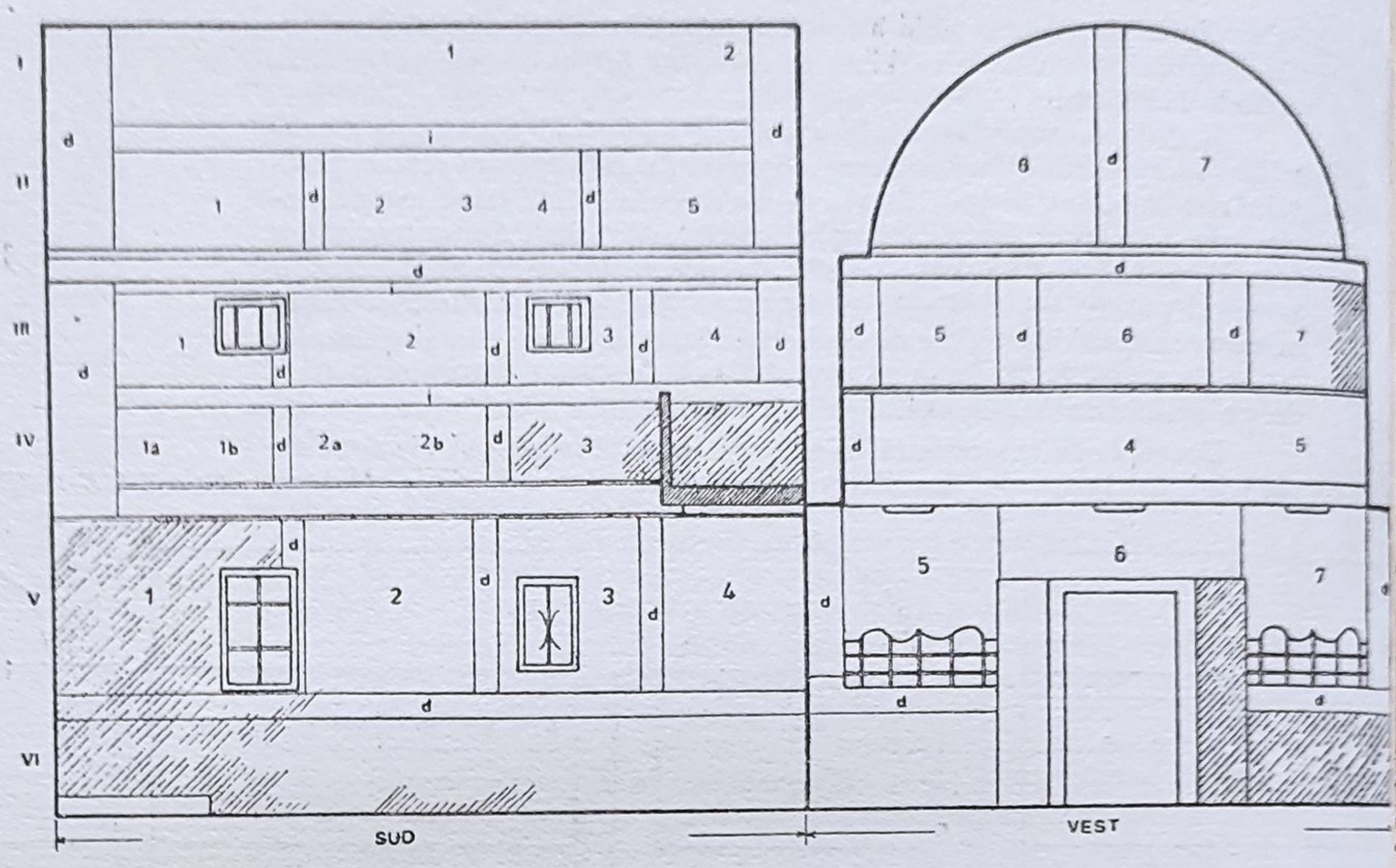
II
1. Sfîntul Maxim(?), 2. Sfîntul Avxentie, 3. Sfîntul Anton, 4. Sfîntul Teodosie, 5. Sfîntul Meletie, 6. Sfîntul Serghie(?), 7. Sf. Treime la Mamvri, 8. Cuviosul Efrem, 9. Cuviosul Gherasim, 10. Cuviosul Sofronie, 11. Cuviosul Demetriu(?), 12. Cuviosul Teofan 13. Sfînt cuvios (Pavel din Teba?), 14. Înălţarea Maicii Domnului.

III
1. Sf. Onufrie împărtăşit de înger, 2. Iisus-Viţă-de-Vie, 3. Buna Vestire, 4. Patriarh Alexandru, 5. Patriarh Macarie, 6. Sf. ierarh, 7. Sf. (ierarh) Ion, 8. Viziunea sf. Petru din Alexandria, 9. Îngeri.

pentru a-şi învia puii din sîngele său, imagine metaforică inspirată din „Fiziolog", în care această pasăre este considerată un simbol al lui Iisus răstignit, străpuns de suliţă, „pentru învierea a toată lumea"[338].

Registrul al treilea al pereţilor naosului este dedicat unor scene de vindecare (*a slăbănogului*, *a orbului*), unor pilde (*a bogatului nemilostiv* şi unei teme din ciclul de după înviere (*Necredinţa lui Toma*) ilustrînd duminicile dintre Paşte şi Rusalii. Tot în registrul inferior sînt ilustrate cîteva episoade din vieţile unor sfinţi: *Lupta lui Nestor cu Lie*, *Înălţarea sfîntului Ilie* şi *Sfîntul Anton ispitit de diavoli*.

Pictura pronaosului este aproape în întregime închinată *Judecăţii de apoi* şi unor teme auxiliare ei: *Pilda fecioarelor*, cu semnificaţie eshatologică, *Învierea lui Iisus* şi *Samarineanca la fîntînă* ca

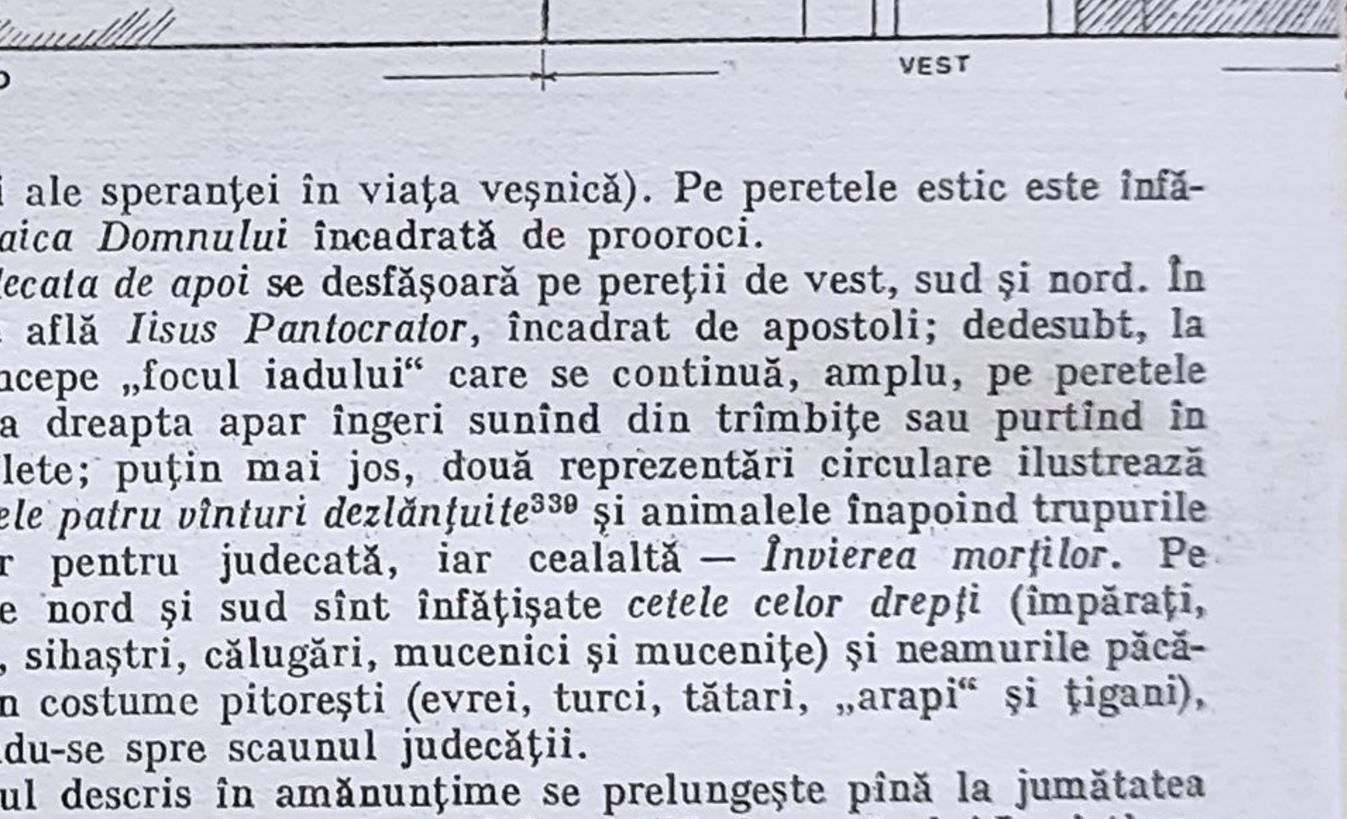


simboluri ale speranţei în viaţa veşnică). Pe peretele estic este înfăţişată *Maica Domnului* încadrată de prooroci.

Judecata de apoi se desfăşoară pe pereţii de vest, sud şi nord. În centru se află *Iisus Pantocrator*, încadrat de apostoli; dedesubt, la stînga, începe „focul iadului" care se continuă, amplu, pe peretele nordic; la dreapta apar îngeri sunînd din trîmbiţe sau purtînd în braţe suflete; puţin mai jos, două reprezentări circulare ilustrează una — *Cele patru vînturi dezlănţuite*[339] şi animalele înapoind trupurile oamenilor pentru judecată, iar cealaltă — *Învierea morţilor*. Pe pereţii de nord şi sud sînt înfăţişate *cetele celor drepţi* (împăraţi, patriarhi, sihaştri, călugări, mucenici şi muceniţe) şi neamurile păcătoşilor, în costume pitoreşti (evrei, turci, tătari, „arapi" şi ţigani), îndreptîndu-se spre scaunul judecăţii.

Iadul descris în amănunţime se prelungeşte pînă la jumătatea peretelui nordic, unde apare capul de reptilă al monstrului Leviathan, cu gura căscată, din care ţîşnesc flăcări. Se descifrează „mincinosul spînzurat de limbă", cea care a descîntat vacile („mana vacilor")

Fig. XXXI POIENILE IZEI, PRONAOS.



I
Judecata de apoi
1. „Ceata muceniţelor", 2. „Ceata mucenicilor", 3. „Ceata călugărilor", 4. „Ceata sihaştrilor", 5. „Ceata patriarhilor", 6. „Ceata împărăteselor", 7. Apostoli, 8. Iisus judecător, 9. Ceata evreilor, 10. Ceata turcilor şi tătarilor, 11. Ceata „arapilor", 12. Ceata ţiganilor, 13. Prooroci ai Maicii Domnului: Isaia, Zaharia, Ezechil, David, Iacov, Moise, Aaron, Solomon, Ghedeon, Daniil, Eremia, Avacum, 14. Maica Domnului.
II
1. Învierea lui Iisus, 1a. Iisus se arată Magdalenei, 2. Samarineanca la fîntînă, 3, 4. Îngeri cu suflete se îndreaptă spre judecată, 5. Cele patru vînturi distrugătoare, a. păsările restituie tru-

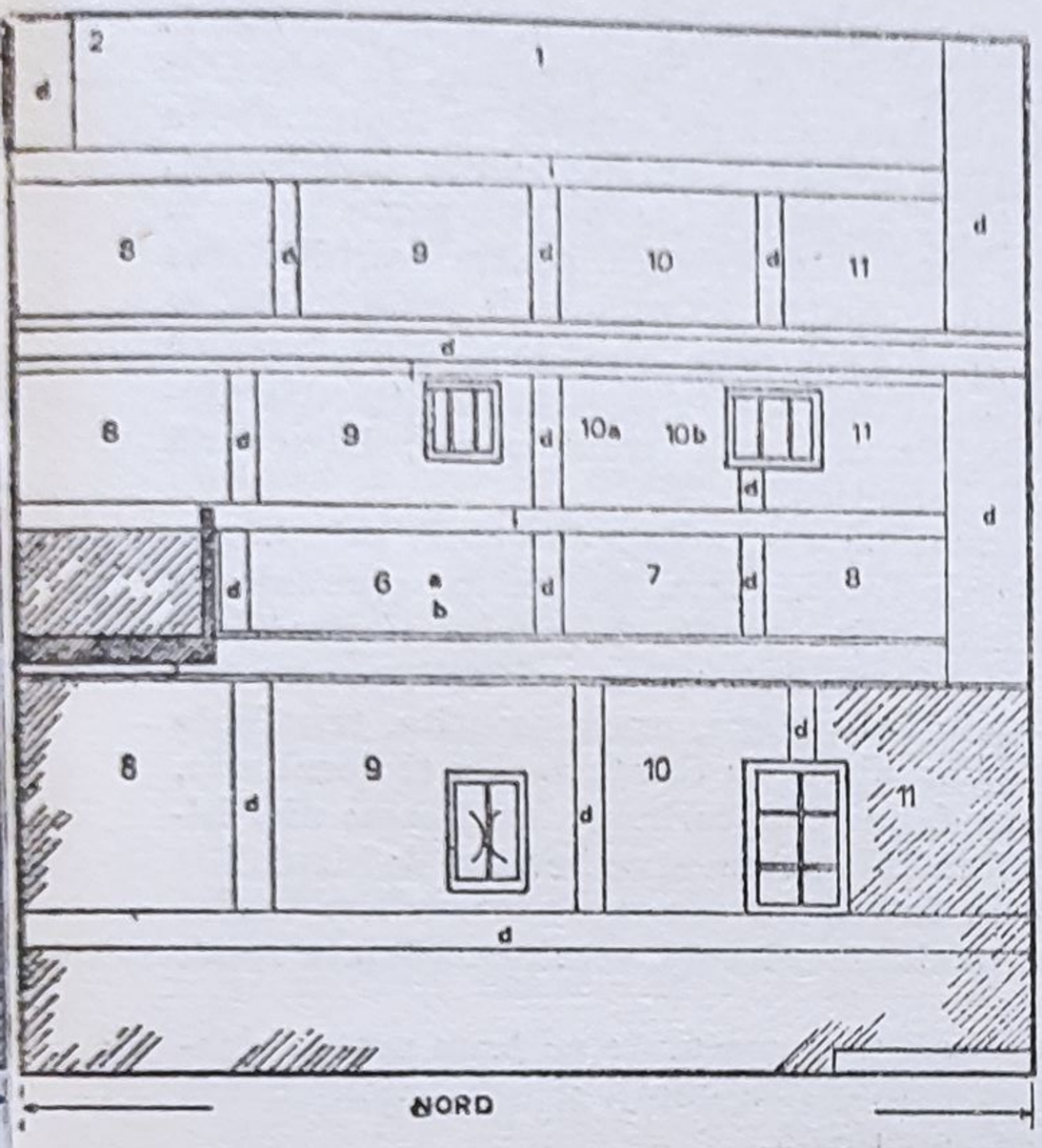


Fig. XXX POIENILE IZEI, NAOS

I

1. Sf. Treime, **2.** Capete de îngeri.

II

1. Evanghelistul Ioan, **2.** Facerea lui Adam şi a Evei, **3.** Ispita şarpelui, **4.** Alungarea din rai, **5.** Evenghelistul Matei, **6.** Adam lucrează pămîntul şi Eva toarce, **7.** Cain îl ucide pe Avel, **8.** Evanghelistul Luca, **9.** Lameh îl ucide pe Cain, **10.** Lapidarea sf. Ştefan, **11.** Evanghelistul Marcu.

III

1. Cina cea de taină, **2.** Spălarea picioarelor, **3.** Rugăciunea din Grădina Ghetsimani, **4.** Sărutul lui Iuda, **5.** Sf. Maria Magdalena, **6.** Sf. Ioan cel milostiv, **7.** Căinţa sf. Petru, **8.** Iisus la Ana, **9.** Iisus la marii arhierei, **10a.** Iuda se spînzură, **10b.** Iuda aruncă arginţii, **11.** Iisus la Pilat.

IV

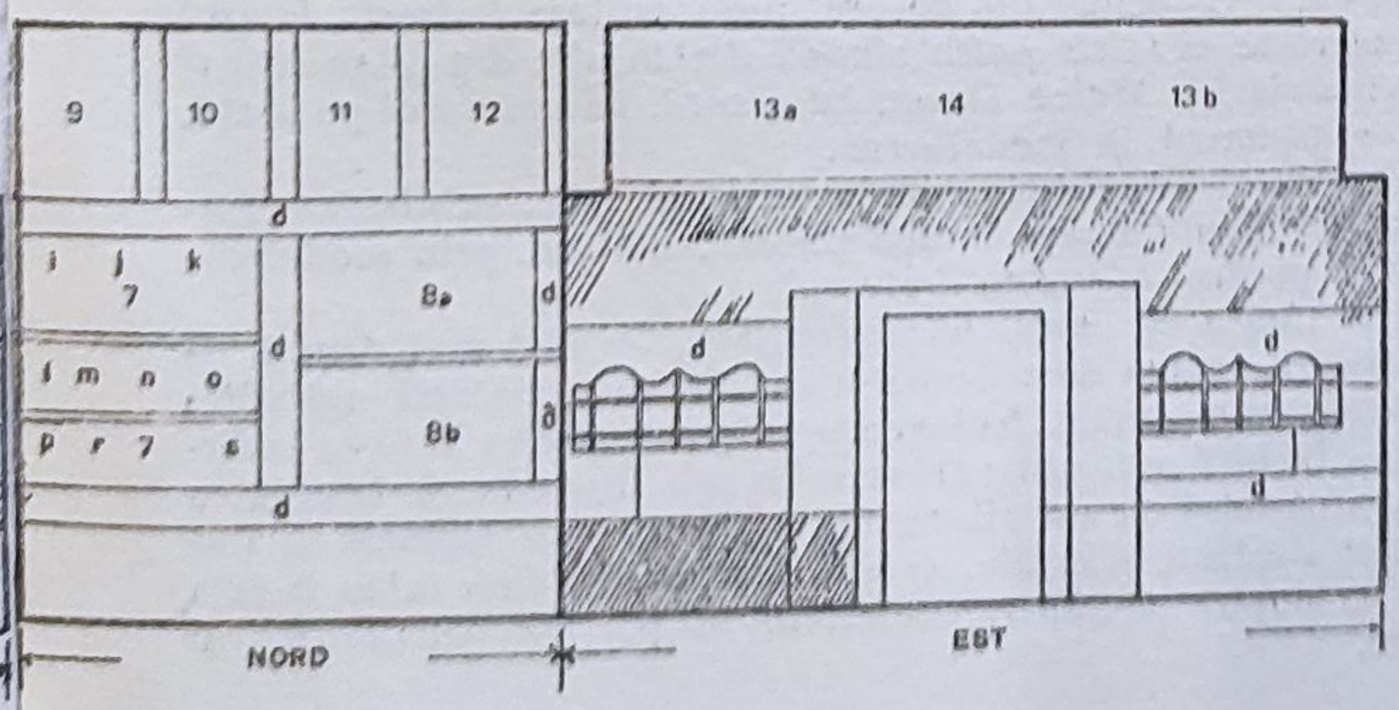
1a. De la Pilat la Irod, **1b.** Schimbarea hainelor, **2a.** De la Irod împărat la Pilat (care se spală pe mîini), **2b.** Iisus trimis spre crucificare, **3.** Încununarea cu spini, **4.** Drumul crucii, **5.** Punerea pe cruce, **6.** Crucificarea, **6a.** Pelicanul, simbol al lui Iisus, **6b.** soldaţii îşi împart hainele lui Iisus, **7.** Plîngerea, **8.** Învierea.

V

1. Moise primeşte tablele legii, **2.** Necredinţa lui Toma, **3.** Vindecarea slăbănogului, **4.** Vindecarea orbului, **5.** Smochinul blestemat(?). **6.** Înălţarea sf. Ilie, **7.** Pilda bogatului căruia i-a rodit ţarina, **8.** Sf. Anton, **9.** Pilda bogatului nemilostiv şi a săracului Lazăr, **10.** Sf. Dimitrie îl binecuvîntează pe Nestor şi lupta lui Nestor cu Lie păginul, **11.** Isaac adus spre jertfă.

împunsă din două părţi de victimele sale, cel care „sparge hatu“, brăzdat cu plugul de către doi diavoli, femeia „care omoară pruncii“, silită să înghită unul, ca şi cea „care nu face copii“, cel „care doarme pînă-i popa la rugă“, întins pe un pat încins, cu un diavol alături care cîntă la vioară, „cizmarul“ necinstit căruia i se bate un cui în spate, „covaciu“ (fierarul) umflat cu foalele, „crîjmariu“ purtînd de gît ocaua mică, iar „morarul“ — piatra de moară şi măsura necinstită. După cum vedem, toate păcatele enumerate reprezintă o actualizare în acord cu mediul şi epoca respectivă[340].

Pictura bisericii din Poienile Izei se compune din scene mari, cîte trei-patru în fiecare registru, închise în cadre simple, dreptunghiulare. Aspectul general este aerat, armonizarea ansamblului realizîndu-se mai mult prin rapelul cromatic al petelor mari de culoare, aşezate cu intenţii decorative, decît printr-o organizare compoziţională unitară.



purile pentru Judecata de apoi, **b.** animalele restituie trupuri, **c.** peşti restituie trupuri, **d.** „hierele“, **6.** Învierea morţilor, **a.** îngeri sufiind din trîmbiţe, **7.** Focul cel veşnic şi chinurile păcătoşilor: **a.** Moartea, **b.** „scumpu“, **c.** „tot felîu de păcătoşi duc diavolî(i) la iad“, **d.** „crişmar“, **e.** „morar“, **f.** „mincinos“, **g.** „fermecător“, **h.** „care (i)e mana vacilor“, **i.** „tocaciu“, **j.** „care sparge hatu“, **k.** „care doarme pînă-i popa la rugă“, **l.** „co(v)aciu“, **m.** „sucîu“, **n.** „cîsmaru“, **o.** „sabou“, **p.** „care nu face coconi“, **r.** „care omoară pruncî“ **s.** Iuda în gura monstrului Leviathan, **8a** şi **b.** Pilda celor zece fecioare.

III = draperie;

d = motiv decorativ.

Personajele, relativ puține în fiecare scenă, sînt grupate în jurul acțiunii principale care are rol de ax de simetrie. În mișcările lor transpar uneori ecouri ale barocului (în special în reprezentarea evangheliștilor, înfățișați stînd lungiți și sprijinindu-se într-un cot, cu veșmintele fluturînd în jurul corpului). Pe de altă parte, scena în care Cain își ucide fratele este caracteristică pentru veridicitatea redărilor — Cain, postat solid în spațiu, cu picioarele îndepărtate, se pregătește să lovească, în timp ce Avel, deja culcat la pămînt, încearcă să se apere. După cum vedem, sîntem foarte departe de discreția aluzivă a reprezentărilor simbolice din arta tradițională, în această pictură în care predomină autenticul.

Personajele poartă costume bogate, redate în volum prin modelajul culorii. Alături de piesele tradiționale, își fac loc elemente de epocă, atribuite diferitelor personaje „negative": tunici și pantaloni strîmți în cizme, sau pantaloni largi, bufanți, ca șalvarii, pentru soldați; o mare varietate de căciuli și pălării, unele ascuțite, terminate cu ciucure, după moda husarilor, altele cu calota înaltă și borul mic, tronconice ori sub forma unor fesuri sau turbane; nu lipsesc nici bicornul de modă apuseană, nici căciula poloneză cu bordura de blană. Lie poartă un costum inspirat în întregime din moda husarilor: tunică roșie, încheiată cu găitane, pantaloni strîmți, verzi, iar căciula roșie, înaltă, cu vîrful întors.

Figurile stereotipe au trăsăturile conturate cu brun peste culoarea ocru, întinsă uniform, cu pete roz în obraji și ochi mici, cu iris punctiform, lipit de pleoapa superioară.

Fundalul scenelor e schematic și imprecis, reducîndu-se adesea la un peisaj de coline (sugerat prin folosirea a două-trei nuanțe de verde) sau, mai rar, la arhitecturi compuse din aglomerări de case cu acoperișuri triunghiulare și arcade semicirculare sau din biserici cu turle baroce, formate din bulbi suprapuși.

Motivele decorative care separă scenele sînt foarte simple, formate din nervuri concentrice. În extrema estică a bolții este desenat într-un stil grafic-linear un motiv vegetal, colorat plat, care reprezintă struguri, frunze și flori, dispuse pe un vrej meandric.

Picturile sînt lucrate într-o tempera grasă sau o emulsie în ulei, care conferă culorilor un aspect păstos și strălucitor. Gama cromatică este îmbogățită, folosind, alături de roșu permanent, brun-roșcat, verde-veronese, smaragd și oliv, ocru-galben, albastru-gri, alb și negru. În acest sens una dintre cele mai frumoase scene este *Samarineanca la fîntînă* în care cele trei tonalități de verde strălucesc fastuos în peisajul de coline.

Pictura bisericii din DRAGOMIREȘTI[341] se desfășura după același program iconografic ca și cel al lăcașului de la Poienile Izei. Astăzi se păstrează doar fragmente din decorul pronaosului: *Judecata de apoi* cu temele asociate ei *(Cele patru vînturi dezlănțuite* din „Apocalips" și *Pilda fecioarelor)* și *Maica Domnului orantă*, cu omoforul pe brațe, încadrată de proroci în medalioane.

Personajele și veșmintele care se învolburează, subliniind mișcarea corpurilor, sînt lucrate în stil plastic, realizat prin modelarea tonului local pentru a sugera volumul.

Figurile rămîn de obicei nediferențiate. Cu atît mai demnă de remarcat este încercarea de a caracteriza stările sufletești oglindite pe chipurile sau în gesturile „fecioarelor nebune". Prima bate cu îndîrjire la poarta închisă a raiului; trăsăturile sale frumoase se înscriu cu grație în ovalul feței de un alb-roz abia modelat; o sprînceană i se arcuiește ușor a mirare și mînie. O altă fecioară își duce mîna la față împietrită de durere și uimire, celelalte se privesc consternate și întrebătoare.

Arhitecturi, detalii din pictura bisericii Poienile Izei, 1794.

„Fecioarele înțelepte“, mai puțin expresive, au în schimb o îmbrăcăminte fastuoasă: cămașă cu decolteu pătrat și mîneci largi, fustă ușor încrețită și șorț; la gît poartă șiraguri de mărgele roșii, iar maforionul flutură degajat, lăsînd să se zărească cîteva șuvițe ondulate.

Gama cromatică folosește aceleași culori vii, cu aspect strălucitor, ca și la Poienile Izei: mult galben, roșu permanent, verde și albastru-gri.

Pictura actuală, executată pe pînză, pe bolta BISERICII NISTOREȘTILOR DIN SĂLIȘTE, de către un zugrav necunoscut, reprezintă un caz în care nu se mai păstrează deloc legătura cu tradiția.

Pictura înfățișează *Înălțarea Maicii Domnului*, în redactare occidentală. Personajele, care plutesc pe nori în atitudini firești de conversație, sînt realizate în stil plastic, cu trăsături realiste, dovedindu-ne că ne aflăm în fața unei opere academice a stilului neoclasic.

BISERICA BÎLENILOR DIN SĂLIȘTE a fost repictată pe fîșii de pînză, în același stil ca și biserica Nistoreștilor. Sînt folosite aici elemente din repertoriul decorativ neo-clasic, cum sînt colonetele și denticulii în „trompe l'oeil“ care mărginesc scenele. Culorile strălucitoare, dominate de un roșu vermilon, indică folosirea unei tehnici mixte, între tempera grasă și ulei.

În BISERICA DIN SAT-ȘUGATAG se păstrează fragmente de picturi murale doar în altar. Scenele sînt închise în medalioane formate din linii curbe juxtapuse, decorate cu mici frunze, iar inscripțiile sînt încadrate în chenare rigide, terminate în acoladă. O inscripție, azi dispărută, consemna numele pictorului: „Eu, Falunevici Vasilie Zugravu, în anul 1812, iulie 29“[342].

Pictura BISERICII DIN STRÎMTURA se păstrează numai pe bolta naosului, pe tîmplă și în altar. Fiind într-o stare avansată de degradare, aprecierile asupra stilului și iconografiei nu pot fi decît extrem de sumare, dar suficiente pentru a o încadra în categoria lucrărilor „eclectice“. O inscripție, astăzi fragmentară, situată în naos, pe grinda de la poalele bolții, ne făcea cunoscut atît numele zugravului, cît și anul pictării: „Să se știe că această sf(în)tă besereca s-au început a (se) zugrăvi în luna lui... anu 1800 și au zugrăvitu Mihaiu... acesta ceriu și frumutariu au plătit robu lu D(u)mnezău Simi(o)nu Mărchișu cu soțu ei Părasca au dat șeptezeci de florinți pî(n)tru ertare păcatelor“[343].

Chenar cu motiv decorativ vegetal *din pictura bisericii Poienile Izei, 1784.*

Încheiere

În procesul general al evoluţiei artistice în epocă, receptivitatea zugravilor locali, ca şi participarea activă la viaţa culturală a unor comanditari, de asemenea recrutaţi din mediul rural, marchează un fenomen simptomatic.

Aceşti pictori au, pe de-o parte, rolul unui filtru care operează trierea elementelor propuse spre acceptare societăţii receptoare ai cărei reprezentanţi sînt, iar pe de altă parte, ei participă la circulaţia ideilor şi a modalităţilor de exprimare în epocă. Prin interacţiunea produsă în relaţia dintre comanditor şi autor, ambii adesea colectivi şi anonimi, colectivitatea rurală se exprimă nuanţat, manifestîndu-şi atît capacitatea de deschidere şi receptivitatea faţă de aporturile înnoitoare ale epocii, cît şi forţa de a rămîne închisă faţă de structurile incompatibile ei.

În cadrul acestei acţiuni colective prin care se manifestă aspiraţiile comune ale unei epoci şi ale unui mediu social, personalităţile artiştilor zugravi se afirmă prin diversitatea soluţiilor adoptate. Ei sînt aceia care, cu instinctul lor artistic, decid în ultimă instanţă modalitatea în care sînt adoptate noile formule stilistice şi tot ei, prin marea lor forţă creatoare, reuşesc să revitalizeze vechiul fond al artei post-bizantine, tocmai prin impunerea contactului direct cu resursele şi capacitatea de interpretare a artei populare.

Astfel, în pictura murală maramureşeană se păstrează principiile artei post-bizantine prin operele lui Alexandru Ponehalski şi Radu Munteanu, dar fiecare dintre ei interpretează în felul său fondul tradiţional care îi stă la dispoziţie — Ponehalski accentuînd caracterul narativ şi stilul grafic, iar Radu Munteanu atingînd gradul de rusticizare în care spiritul decorativ, devenit dominant, se exprimă prin mijloace aproapiate de arta populară.

În schimb, în opera lui Toader Hodor, care se dovedeşte a fi cea mai receptivă la influenţele barocului şi rococoului, preluarea de elemente se rezumă mai ales la aspectele decorative.

În celelalte lucrări de factură barocă sau eclectică se diminuează treptat capacitatea de triere şi de prelucrare a elementelor străine, tocmai datorită pierderii contactului direct cu tradiţia şi cu criteriile ei de selecţie, ceea ce duce implicit la scăderea simţitoare a calităţii artistice a acestor opere.

În acelaşi timp, luînd parte la mersul general al mentalităţii în epocă, comun tuturor ţinuturilor româneşti, iconografia picturilor maramureşene capătă un accentuat caracter moralizator şi didactic, exprimat prin simplificarea programului, redus aproape exclusiv la paralelismul dintre „Vechiul Testament" şi „Noul Testament", şi prin preferinţa pentru teme eshatologice. De asemenea, se constată o participare la confruntările ideologice ale epocii, prin oscilaţia între

poziţia concesivă adoptată de spiritul Contrareformei, care preia ceva din atmosfera sfîrşitului de ev mediu, şi cea critică a Reformei, doctrine ce îşi disputau întîietatea pe teritoriul Maramureşului.

În ceea ce priveşte redactarea temelor iconografice, zugravii rămîn în cea mai mare parte tributari tradiţiei post-bizantine (cu unele influenţe îndepărtate din iconografia evului mediu occidental, de mult cunoscute şi înglobate fondului tradiţional) mai ales în picturile din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, în timp ce în primele decenii ale veacului al XIX-lea încep să pătrundă formulări datorate influenţei catolicismului, relativ restrînse faţă de presiunile exercitate de Contrareformă în conjunctura istorică în care se afla Maramureşul.

Observarea apariţiei unei pluralităţi de structuri stilistice în pictura bisericilor de lemn din Maramureşul istoric ne-a prilejuit atît circumscrierea unui fenomen cultural, consonant cu mişcările ideologice şi cu căutările formale contemporane, cît şi analiza operei cîtorva artişti localnici, a căror personalitate se afirmă pe fundalul epocii.

CUVÎNT DE MULŢUMIRE

înaintaşilor noştri, Ioan Bîrlea, Victor Brătulescu şi I. D. Ştefănescu, care, cu migală, au consemnat inscripţii şi scene din pictura bisericilor de lemn maramureşene; scrierile lor ne-au fost un permanent sprijin în lectura şi descifrarea acelor imagini pe care vremea le-a distrus;
prof. Vasile Drăguţ, sub a cărui permanentă şi înţelegătoare conducere a evoluat acest studiu;
Doinei Filimon şi tuturor celor care, din dragoste pentru ţinuturile maramureşene, ne-au ajutat în realizarea acestei lucrări.

Indice iconografic

AARON, prooroc — *BÎRSANA*, tîmplă; *BUDEŞTI-SUSANI*, tîmplă; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, tîmplă; *DESEŞTI*, pronaos, perete nordic; *IEUD*, tîmplă; *SÎRBI-SUSANI*, tîmplă (printre proorocii Maicii Domnului).
mare preot — *GIULEŞTI-MĂNĂSTIREA*, altar, panou de boltă[1], sud; *ROZAVLEA*, altar, perete vestic; *ŞIEU*, altar, perete vestic.

ADAM ŞI EVA — *Raiul — BUDEŞTI-SUSANI*, naos, perete nordic.
— *Facerea lui Adam — DESEŞTI*, naos, boltă, sud.
— *Facerea Evei — DESEŞTI*, naos, boltă, sud.
— *Facerea lui Adam şi a Evei — BÎRSANA*, naos, boltă, sud, *BUDEŞTI-SUSANI*, naos, perete nordic, *CORNEŞTI*, naos, boltă, sud; *POIENILE IZEI*, naos, boltă, sud.
— *Ispita şarpelui — BÎRSANA*, naos, boltă, sud; *BUDEŞTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud; *CORNEŞTI*, naos, boltă sud; *CUHEA*, naos, boltă, sud; *DESEŞTI*, naos, boltă, sud; *IEUD*, naos, boltă, sud, *POIENILE IZEI*, naos, boltă, sud; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolţii[2], sud; *ŞIEU*, naos, boltă, sud.
— *Alungarea din rai — BÎRSANA*, naos boltă, sud; *BUDEŞTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *BORŞA*, naos, perete vestic; *CUHEA*, naos, boltă, sud; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud; *CORNEŞTI*, naos, boltă, sud; *DESEŞTI*, naos, boltă, sud; *IEUD*, naos, boltă, sud; *POIENILE IZEI*, naos, boltă, sud; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolţii, sud, *ŞIEU*, naos, boltă, sud.
— *Adam şi Eva plîng la uşa raiului — BÎRSANA*, naos, boltă, sud; *BUDEŞTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud; *CORNEŞTI*, naos, boltă, sud.
— *Satana cere zapis lui Adam — BÎRSANA*, naos, boltă, sud (două episoade).
— *Adam lucrează pămîntul şi Eva toarce — BUDEŞTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *CORNEŞTI*, naos, boltă, sud; *CUHEA*, naos, boltă, nord; *IEUD*, naos, boltă, sud; *POIENILE IZEI*, naos, perete vestic; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolţii, sud; *ŞIEU*, naos, boltă, sud.

ALEXANDRU, sfînt ierarh — *POIENILE IZEI*, altar, perete estic.

ALEXANDRU, sfînt mucenic — *DESEŞTI*, naos, perete vestic

ALEXIE, sfînt (mitropolitul Rusiei) — *IEUD*, altar, perete nord-estic.

AMBROSIE, sfînt, ierarh (al Mediolanelor) — *CORNEŞTI*, altar, perete sud-estic.

AMFILOHIE, sfînt ierarh (al Iconiei) — *CORNEŞTI*, altar, perete estic.

AMNOS, prooroc — *BÎRSANA*, tîmplă (printre proorocii Maicii Domnului).

ANATOLIE, sfînt ierarh (patriarh de Constantinopol) — *CĂLINEŞTI- CĂIENI*, altar, perete; *IEUD*, altar, panou de boltă, sud.

(A)NASTASIA — sfîntă mucenică — *IEUD*, pronaos, perete nordic.

ANASTASIE, sfînt ierarh — *BÎRSANA* altar, perete estic (?).

ANICHIT, sfînt mucenic, doctor fără de arginţi — *DESEŞTI*, naos, perete sudic.

ANDREI, sfînt ierarh (al Ierusalimului) — *BUDEŞTI-SUSANI*, altar, perete sudic; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, altar, perete sudic; *IEUD*, altar, perete nordic.

ANTIPA, sfînt ierarh (al Pergamului) — *CORNEŞTI*, altar, perete sud-estic.

ANTONIE, sfînt cuvios — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, nord, și naos, perete nordic (ispitirea de către diavoli), *ȘIEU*, altar, perete sudic.

APOCALIPS
— *Viziunea lui Isaia* — vezi la Isaia.
— *Viziunea lui Ioan în Padmos* — *BÎRSANA*, altar, perete sudic; *CORNEȘTI*; altar, perete sudic.
— *Prostituata cea mare din Babilon* — *ȘIEU*, naos, boltă, nord.
— *Cele patru vînturi distrugătoare* — (în cadrul Judecății de apoi) — *CUHEA*, pronaos, perete vestic; *DRAGOMIREȘTI*, pronaos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, pronaos, perete vestic; *ROZAVLEA*, pronaos, perete vestic; *ȘIEU*, pronaos, perete vestic.
— *Moartea* („ciuma" — cu coasă, în cadrul Judecății de apoi) — *BOTIZA*, pronaos, perete vestic (ușa); *CUHEA*, pronaos, perete vestic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, pronaos, perete sudic(?); *IEUD*, pronaos, perete vestic; *ONCEȘTI*, pronaos, perete vestic.

ARHANGHELI
— *Arhangheli suflînd din trîmbițe* (în afara compoziției Judecății de apoi)— *BÎRSANA*, altar, perete vestic; *DESEȘTI*, naos, centrul bolții; *CORNEȘTI*, naos, centrul bolții; *FEREȘTI*, naos, centrul bolții; *ROZAVLEA*, naos, boltă; *ȘIEU*, naos, boltă și altar, panou de boltă, est și perete vestic.
— *Soborul arhanghelilor* — *BÎRSANA*, naos, boltă, sud; *CORNEȘTI*, naos, centrul bolții.
— *Arhanghel Gavril* — vezi la Gavril.
— *Arhanghel Mihail* — vezi la Mihail.

ATANASIE, sfînt ierarh (patriarh al Alexandriei) — *BÎRSANA*, altar, perete estic; *CUHEA*, altar, perete nord-estic; *IEUD*, altar, perete sudic.

AVACUM, prooroc — *BÎRSANA*, tîmplă; *BUDEȘTI-SUSANI*, tîmplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, tîmplă; *DESEȘTI*, tîmplă și pronaos, perete vestic; *IEUD* tîmplă; *SÎRBI-SUSANI*, tîmplă (printre proorocii Maicii Domnului).

AVERCHIE, sfînt ierarh (episcopul Erapolei) — *CORNEȘTI*, altar, perete estic.

AVRAAM, patriarh — *CUHEA*, naos, perete sudic.
— *Chemarea lui Avraam* — *BÎRSANA*, altar, perete vestic.
— *Avraam pleacă spre Egipt* — *BÎRSANA*, altar, perete vestic.
— *Avraam este binecuvîntat de Melhisedec* — *IEUD*, naos, perete sudic; *CUHEA*, naos, perete sudic.
— *Filoxenia lui Avraam* — *BÎRSANA*, altar, perete estic, și naos, boltă, nord; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete estic; *CORNEȘTI*, altar, perete estic; *CUHEA*, naos, perete sudic; *DESEȘTI*, altar, perete estic, și naos, boltă, sud; *FEREȘTI*, altar, perete estic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, altar, perete vestic; *IEUD*, naos, perete sudic; *POIENILE IZEI*, altar, perete estic; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic.
— *Isaac adus spre jertfă* — *BÎRSANA*, naos, boltă, sud (două episoade); *BORȘA*, naos, perete nordic; *CORNEȘTI*, altar, perete nordic; *CUHEA*, naos, perete sudic; *DESEȘTI*, altar, perete nordic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, altar, panou de boltă, nord; *ROZAVLEA*, altar, panou de boltă, nord-est.
— *Avraam cu sufletul săracului Lazăr* (în cadrul pildei bogatului nemilostiv și a săracului Lazăr) — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, sud.
— *Avraam, Isaac și Iacov, cu sufletele celor drepți în brațe* — în cadrul „Judecății de apoi" — *CUHEA*, pronaos, peretele vestic; *CORNEȘTI*, pronaos, perete vestic; *ROZAVLEA*, pronaos, perete sudic, *ȘIEU*, pronaos, perete sudic.

AVXENTIE, sfînt mucenic — *CUHEA*, naos, perete nordic; *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, nord.

BABEL, turnul — *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, nord.

CAIN SI AVEL
— *Nașterea* — *BÎRSANA*, naos, boltă, sud.
— *Cain și Avel aduc jertfe* — *BÎRSANA*, naos, timpan vest; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *CORNEȘTI*, naos, perete vestic; *CUHEA*, naos, boltă, nord; *ROZAVLEA*, altar, perete vestic; *ȘIEU*, naos, boltă, sud.
— *Cain îl ucide pe Avel* — *BÎRSANA*, naos, timpan vest; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *CORNEȘTI*, naos, perete vestic; *CUHEA*, naos, boltă, nord; *DESEȘTI*, naos, boltă, nord; *IEUD*, naos, boltă, nord; *POIENILE IZEI*, naos, perete vestic.
— *Cain fuge din fața Domnului* — *BÎRSANA*, naos, timpan vest; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *CORNEȘTI*, naos, perete vestic; *IEUD*, naos, boltă, nord; *ȘIEU*, naos, perete vestic.
— *Adam și Eva îl plîng pe Avel* — *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *CUHEA*, naos, boltă nord.
— *Lameh îl ucide pe Cain* — *BÎRSANA*, naos, timpan vest; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *CORNEȘTI*, naos, perete vestic; *IEUD*, naos, boltă, nord; *POIENILE IZEI*, naos, boltă, nord; *ȘIEU*, naos, perete vestic.
— *Lameh plînge moartea lui Cain și Tubalcain* — *BÎRSANA*, naos, timpan vestic; *BUDEȘTI-SUSANI* naos, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord.

CALINIC, sfînt mucenic — *DESEȘTI*, naos, perete vestic.

CÎNTĂRIREA CĂRȚILOR ȘI A BANILOR — *BÎRSANA*, altar, perete sud-estic; *CORNEȘTI*, altar, perete sud-estic.

CHIRIAC, sfînt sihastru — *BÎRSANA*, altar, perete sudic.

CHIRIL, sfînt — *IEUD*, altar, perete nordic.

CHIRIL, sfînt ierarh (patriarh al Alexandriei) — *BÎRSANA*, altar, perete nord-estic, *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nordic; *CUHEA*, altar, perete nord-estic; *DESEȘTI*, altar, perete sudic; *IEUD*, altar, perete sudic.

CHIVOTUL LEGII, întoarcerea lui — *ȘIEU*, altar, perete vestic.

CLIMENT, sfînt (al Romei) — *BÎRSANA*, altar, perete sud-estic.

CONSTANTIN ȘI ELENA, sfinți — *CUHEA*, naos, perete nordic.

COSMA ȘI DAMIAN, sfinți doctori fără de arginți — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete vestic; *CORNEȘTI*, naos, perete sudic; *DESEȘTI*, naos, boltă, nord, și perete vestic.

CRISTOFOR, sfînt mucenic — *IEUD*, pronaos, perete vestic (ușa).

CRUCE, înălțarea ei — *BÎRSANA*, altar, perete nordic; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete estic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete estic; *FEREȘTI*, naos, perete vestic; *IEUD*, naos, perete nordic.

DANIIL, prooroc — *BÎRSANA*, tîmplă; *BUDEȘTI-SUSANI*, tîmplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, tîmplă; *DESEȘTI*, tîmplă și pronaos, tavan; *IEUD*, tîmplă, *SÎRBI-SUSANI*, tîmplă (printre proorocii Maicii Domnului).
— *Daniil în groapa cu lei* — *CORNEȘTI*, naos, perete vestic.
— *Cei trei tineri în cuptor* — *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, altar, panou de boltă, sud-est.

DAVID, prooroc — *BÎRSANA*, tîmplă, (printre proorocii Răstignirii); *BUDEȘTI-SUSANI*, tîmplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, tîmplă; *DESEȘTI*, tîmplă și pronaos, perete nordic; *IEUD*,

tîmplă; *SÎRBI-SUSANI*, tîmplă (printre proorocii Maicii Domnului).
— *Cîntarea lui David* — *BÎRSANA*, altar, perete vestic; *BORȘA*, altar, perete nordic; *CORNEȘTI*, naos, perete vestic(?); *CUHEA*, naos, perete sudic; *DESEȘTI*, naos, boltă, nord.
— *David îl înfrînge pe Goliat* — *BORȘA*, pronaos, perete vestic(?); *CUHEA*, pronaos, tavan; *DESEȘTI*, naos, perete vestic.
— *David îl plînge pe Avesalom* — *CUHEA*, pronaos, tavan; *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

DEOMID, sfînt mucenic, doctor fără de arginți — *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

DIMITRIE, sfînt mare mucenic — *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete nordic; *BORȘA*, altar, perete estic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete nordic; *CUHEA*, naos, perete nordic; *DESEȘTI*, naos, perete sudic; *IEUD*, naos, perete nordic.
— *Scene din viață* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, sud; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete nordic (2 episoade); *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete nordic (3 episoade); *DESEȘTI*, naos, perete nordic; *IEUD*, naos, perete nordic (2 episoade); *ROZAVLEA*, pronaos, perete sudic; *ȘIEU*, pronaos, perete sudic.

DIMITRIE, sfînt cuvios — *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, nord.

DIONISIE, sfînt ieromonah — *DESEȘTI*, altar, perete sud-est (Dionisie din Athos); *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, altar, perete nordic.

DUH-SFÎNT — Porumbel — *IEUD*, altar, tavan; *POIENILE IZEI*, altar, tavan; *ȘIEU*, altar, tavan.

DUMNEZEU-TATĂL („Cel-Vechi-de-Zile") — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete sud-estic, și naos, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, centrul bolții; *CUHEA*, tîmplă; *IEUD*, naos, centrul bolții.

EFREM, sfînt cuvios, *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, sud.

ELENA, sfîntă — *IEUD*, pronaos, perete estic (cu crucea); vezi la Constantin și Elena.

ELISEI, prooroc, discipol al sf. Ilie — *CORNEȘTI*, naos, boltă, sud; *BÎRSANA*, naos, boltă, sud; *IEUD*, pronaos, tavan.

ENOCH, prooroc — *IEUD*, pronaos, tavan.

EVGHENIE, sfînt mucenic — *CUHEA*, naos, perete nordic.

EVSTATIE PLACHIDA, sfînt mucenic — *BORȘA*, naos, perete vestic.

EVANGHELIȘTII, cei patru — *BÎRSANA*, naos, boltă, nord și sud; *BORȘA*, naos, boltă, nord și sud; *CORNEȘTI*, naos, boltă, nord și sud; *CUHEA*, altar; panou de boltă, nord și sud, *DESEȘTI*, altar, panou de boltă, nord-est, sud-est și perete vestic; *FEREȘTI*, naos, boltă, nord și sud; *GLOD*, altar, pereții nord și sud; *IEUD*, altar, panou de boltă, nord și sud; *POIENILE IZEI*, naos, boltă, nord și sud; *ROZAVLEA*, naos, boltă, nord și sud; *ȘIEU*, naos, boltă, nord și sud.
— *Evanghelistul Ioan* — *BÎRSANA*, altar, perete sudic; *IEUD*, pronaos, tavan.
— *Evanghelistul Luca* — *CUHEA*, naos, perete sudic.
— *Evanghelistul Matei* — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete estic.

EVSTRATIE, sfînt mucenic — *IEUD*, naos, perete sudic, *CUHEA*, naos, perete nordic.

EZECHIL, prooroc — *BÎRSANA*, tîmplă; *BUDEȘTI-SUSANI*, tîmplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, tîmplă; *DESEȘTI*, tîmplă și pronaos, perete nordic; *IEUD*, tîmplă; *SÎRBI-SUSANI*, tîmplă (printre proorocii Maicii Domnului).

FILIP, sfînt diacon.
— *Convertirea eunucului* — *IEUD*, naos, perete nordic.

GAIE, sfînt mucenic — *DESEȘTI*, naos, perete vestic.

GAVRIL, arhanghel — *BÎRSANA*, ușă diaconească; *CORNEȘTI*, pronaos, perete estic; *DESEȘTI*, altar, panou de boltă, sud; *ROZAVLEA*, ușă diaconească.

GHEDEON, prooroc — *BÎRSANA*, tîmplă; *BUDEȘTI-SUSANI*, tîmplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, tîmplă, *DESEȘTI*, tîmplă, și pronaos, perete nordic; *IEUD*, tîmplă și pronaos, perete estic; *SÎRBI-SUSANI*, tîmplă (printre proorocii Maicii Domnului).
— *Jertfa lui Ghedeon* — *BÎRSANA*, naos, boltă, nord; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete sud-vest; *CORNEȘTI*, altar, perete nordic.

GHEORGHE, sfînt mucenic militar — *DESEȘTI*, naos, perete sudic și vestic.
— *Ucigînd balaurul* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, sud; *BORȘA*, naos, perete nordic; *CORNEȘTI*, pronaos, perete estic; *CUHEA*, naos, perete vestic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, pronaos, perete vestic; *ROZAVLEA*, exterior, perete vestic.

GHERASIM, sfînt cuvios — *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, sud.

GHERMAN, sfînt ierarh (patriarh de Constantinopol) — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete nordic; *IEUD*, altar, perete nordic.

GHERMAN „SIRIANUL" — *CUHEA*, pronaos, tavan.

GOVDELAE, sfînt mucenic — *DESEȘTI*, altar, perete vestic.

GRIGORE, sfînt — *IEUD*, altar, perete sudic; *DESEȘTI*, altar, perete sudic.

GRIGORE, sfînt ierarh (patriarh de Constantinopol) *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nord-est; *DESEȘTI*, altar, perete sudic; *IEUD*, altar, perete sudic.

GRIGORE, sfînt ierarh (episcop al Nisei) — *IEUD*, altar, perete nordic.

HRISTOFOR, sfînt mucenic (cu cap de animal) — *CORNEȘTI*, pronaos, perete nordic; *DESEȘTI*, naos, perete nordic; *BÎRSANA*, naos, perete vestic.

IACOV, prooroc-patriarh — *BÎRSANA*, tîmplă; *BUDEȘTI-SUSANI*, tîmplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, tîmplă; *DESEȘTI*, tîmplă; *IEUD*, naos, tîmplă; *SÎRBI-SUSANI*, tîmplă (printre proorocii Maicii Domnului).
— *Scara lui Iacov* — *BÎRSANA*, naos, boltă, nord; *CORNEȘTI*, naos, boltă, nord; *FEREȘTI*, naos, boltă, nord; *ROZAVLEA*, naos, boltă, nord, *ȘIEU*, naos, boltă, nord.
— *Iacov înalță altar lui Dumnezeu* — *ȘIEU*, naos, boltă, sud.
— *Jertfa lui Iacov* — *BÎRSANA*, altar, perete vestic.
— *Iacov vine în Egipt la Iosif* — *BÎRSANA*, altar, perete vestic.
— *Avraam, Iacov și Isaac* — vezi la Avraam.

IACOV, sfînt ierarh — *IEUD*, altar, perete nordic; *CORNEȘTI*, altar, perete sudic.

IEREMIA, prooroc — *BÎRSANA*, tîmplă (printre proorocii lui Iisus); *BUDEȘTI-SUSANI*, tîmplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, tîmplă; *DESEȘTI*, tîmplă și pronaos, perete nordic; *IEUD*, tîmplă; *SÎRBI-SUSANI*, tîmplă (printre proorocii Maicii Domnului).

IERARHIA CEREASCĂ, *BÎRSANA*, altar, panourile de boltă; *CORNEȘTI*, altar, panourile de boltă; *ȘIEU*, altar, panourile de boltă.

IERARHI, cei trei sfinți ierarhi autori ai liturghiei (Ioan Gură de Aur, Grigore Dialogul și Vasile cel Mare) — *BÎRSANA*, altar, perete nordic; *BORȘA*,

altar, perete sudic; *CORNEŞTI*, altar, perete nordic şi nord-estic; *CUHEA*, altar, perete sud-estic şi sudic; *DESEŞTI*, altar, perete nord-estic; *FEREŞTI*, altar, perete sudic; *GIULEŞTI-MĂNĂSTIREA*, altar, perete sud-estic; *IEUD*, altar, perete sud-estic; *ROZAVLEA*, altar, perete sudic; *ŞIEU*, altar, perete sud-estic.

IGNATIE, sfînt mucenic, „Purtătorul de Dumnezeu", *DESEŞTI*, naos, perete nordic.

IEROTEI (EROTEI), sfînt ierarh — *GIULEŞTI-MĂNĂSTIREA*, altar, perete nordic.

IISUS

a) *Reprezentări*

— *Iisus-Bunul păstor* — *CUHEA*, altar, perete sud-estic.
— *Iisus învăţător* — *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, pronaos, perete vestic; *DESEŞTI*, naos, boltă, sud.
— *Iisus-chip pe Mandylion* — *GIULEŞTI-MĂNĂSTIREA*, naos, perete vestic; *ŞIEU*, altar, perete nord-estic.
— *Iisus Pantocrator* (încadrat de apostoli) — *BÎRSANA*, tîmplă; *BUDEŞTI-SUSANI*, tîmplă; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, tîmplă; *IEUD*, tîmplă; *SÎRBI-SUSANI*, tîmplă.
— *Iisus în potir* — *BORŞA*, altar, perete vestic; *ROZAVLEA*, altar, perete estic.
— *Iisus-Viţă-de-Vie* — *BÎRSANA*, altar, perete nord-est, *BORŞA*, altar, perete nordic; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, altar, perete nordic; *CUHEA*, altar, perete nordic; *DESEŞTI*, altar, perete nordic; *GIULEŞTI-MĂNĂSTIREA*, altar, panou de boltă, nord-est; *IEUD*, altar, perete nordic; *POIENILE IZEI*, altar, perete nordic; *ŞIEU*, altar, perete nordic.

b) *Scene din viaţa lui Iisus, minuni şi pilde*

— *Iisus în templu cu fariseii* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolţii, sud; *BORŞA*, pronaos, perete sudic; *ROZAVLEA*, exterior, perete vestic.
— *Iisus ispitit de diavol* — *BORŞA*, pronaos, perete sudic; *CORNEŞTI*, pronaos, perete nordic (două episoade).
— *Pescuitul miraculos* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud.
— *Iisus cu samarineanca la fîntînă* — *BORŞA*, pronaos, perete nordic; *BÎRSANA*, poalele bolţii, nord, *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, poalele bolţii, sud; *CORNEŞTI*, naos, perete nordic; *CUHEA*, pronaos, perete sudic; *DESEŞTI*, naos, boltă, sud; *FEREŞTI*, pronaos, perete sudic; *GIULEŞTI-MĂNĂSTIREA*, naos, perete sudic; *POIENILE IZEI*, pronaos, perete sudic; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *ŞIEU*, naos, perete vestic.
— *Iisus vindecă un îndrăcit* — *ROZAVLEA*, exterior, vest.
— *Iisus vindecă un lepros* -(„bubos") — *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud.
— *Iisus potoleşte vînturile şi marea* — *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud.
— *Iisus mănîncă cu vameşii* — *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud.
— *Iisus o învie pe fiica lui Iair* — *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud.
— *Iisus vindecă un slăbănog* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolţii, nord; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, poalele bolţii, sud; *CORNEŞTI*, naos, perete nordic; *POIENILE IZEI*, naos, perete sudic; *ROZAVLEA*, naos, perete sudic; *ŞIEU*, naos, perete sudic.
— *Schimbarea la faţă* — *ROZAVLEA*, altar, panou de boltă, nord.
— *Iisus întrebat de învăţătorul de lege* — *IEUD*, naos, perete sudic; *CUHEA* naos, perete sudic.
— *Iisus eliberează pe femeia adulteră* — *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, perete vestic; *CORNEŞTI*, pronaos, perete sudic, *IEUD*, pronaos, perete nordic.
— *Vindecarea orbului* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolţii, nord; *BORŞA*, pronaos, perete nordic; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, poalele bolţii, sud, *CORNEŞTI*, naos, perete nordic (?), *CUHEA*, pronaos, perete sudic; *FEREŞTI*, pronaos, perete sudic; *POIENILE IZEI*, naos, perete sudic; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *ŞIEU*, naos, perete vestic.
— *Învierea lui Lazăr* — *BORŞA*, naos, perete vestic; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, perete sudic; *CUHEA*, naos, perete vestic; *DESEŞTI*, naos, boltă, sud; *ROZAVLEA*, exterior, vest.
— *Maria unge cu mir picioarele lui Iisus* — *BORŞA*, pronaos, perete sudic; *CORNEŞTI*, pronaos, perete sudic.
— *Intrarea în Ierusalim* — *BUDEŞTI-SUSANI*, altar, perete sudic.
— *Ungerea cu mir a capului lui Iisus în casa lui Simon* — *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, perete vestic.
— *Pilda semînţelor care rodesc* — *BORŞA*, naos, poalele bolţii, sud.
— *Pilda celui ce datora zece mii de talanţi*, — *CORNEŞTI*, naos, perete vestic; *BÎRSANA*, naos, perete vestic(?).
— *Pilda orbilor* — *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, perete nordic.
— *Pilda celor zece fecioare* — *BÎRSANA*, pronaos, perete nordic; *BORŞA*, pronaos, perete sudic; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, perete sudic; *CORNEŞTI*, pronaos, perete nordic; *CUHEA*, pronaos, perete nordic; *DESEŞTI*, pronaos, perete vestic; *DRAGOMIREŞTI*, pronaos, perete sudic; *FEREŞTI*, pronaos, perete nordic; *IEUD*, pronaos, perete sudic; *POIENILE IZEI*, pronaos, perete nordic; *ROZAVLEA*, pronaos, perete nordic; *ŞIEU*, pronaos, perete nordic.
— *Pilda bunului samarinean* — *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud (două episoade); *CUHEA*, altar, perete nordic; *DESEŞTI*, naos, boltă, nord (trei episoade); *GIULEŞTI-MĂNĂSTIREA*, naos, boltă, nord (trei episoade); *IEUD*, naos, boltă, nord (două episoade), *ROZAVLEA*, exterior, vest.
— *Pilda fiului risipitor* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic (două episoade); *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, perete sudic (trei episoade); *CORNEŞTI*, naos, perete sudic şi vestic (două episoade); *GIULEŞTI-MĂNĂSTIREA*, naos, boltă, nord (cinci episoade); *ROZAVLEA*, naos, perete nordic (două episoade); *ŞIEU*, naos, perete vestic.
— *Pilda bogatului căruia i-a rodit ţarina* — *BORŞA*, pronaos, perete nordic; *CORNEŞTI*, naos, perete sudic; *CUHEA*, pronaos, perete sudic; *POIENILE IZEI*, naos, perete nordic; *ŞIEU*, naos, perete nordic.
— *Pilda bogatului nemilostiv şi a săracului Lazăr* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolţii, sud (două episoade); *POIENILE IZEI*, naos, perete nordic; *ŞIEU*, naos, perete nordic; *ROZAVLEA*, naos, perete nordic.
— *Pilda vameşului şi a fariseului* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *BUDEŞTI-SUSANI*, altar, perete vestic; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, altar, perete sudic; *DESEŞTI*, naos, perete nordic; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *ŞIEU*, naos, perete vestic.
— *Pilda făţarnicului* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *BORŞA*, naos, poalele bolţii, sud; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, boltă, sud.

c) *Ciclul Patimilor*

— *Cina cea de taină* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolţii, sud; *BORŞA*, naos, poalele bolţii, nord; *BUDEŞTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, perete vestic; *CORNEŞTI*, naos, poalele bolţii, sud; *CUHEA*, naos, perete vestic; *DESEŞTI*, naos, poalele bolţii, sud; *GIULEŞTI-MĂNĂSTIREA*, naos, perete vestic; *IEUD*, naos, poalele bolţii, sud; *ROZAVLEA*, altar, panou de boltă, est şi naos, poalele bolţii, sud; *ŞIEU*, naos, poalele bolţii, sud.
— *Spălarea picioarelor* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolţii, sud; *BUDEŞTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *CORNEŞTI*, naos, poalele bolţii, sud; *CUHEA*, naos, perete vestic; *DESEŞTI*, naos, poalele bolţii, sud; *GIULEŞTI-MĂNĂS-*

TIREA, naos, perete vestic; *IEUD*, naos, poalele bolții, sud; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, sud; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, sud.

— *Rugăciunea în Grădina Ghetsimani* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, sud; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *CORNEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, perete vestic; *IEUD*, naos, poalele bolții, sud; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, sud; *ROZAVLEA*, altar, perete nord-estic.

— *Prinderea lui Iisus (Sărutul lui Iuda)* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, sud, *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *CORNEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *CUHEA*, naos, boltă, nord (două episoade); *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *FEREȘTI*, naos, perete sudic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, boltă, sud; *IEUD*, naos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, sud; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, sud; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, sud.

— *Iisus la Ana* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, sud; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud(?); *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, nord; *FEREȘTI*, naos, perete sudic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, boltă, sud (?); *IEUD*, naos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, sud; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, sud.

— *Iisus la Caiafa* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, sud; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *CUHEA*, naos, poalele bolții, nord(?); *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, nord; *FEREȘTI*, naos, perete sudic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, boltă, sud; *IEUD*, naos, poalele bolții, nord; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, sud; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, sud.

— *Iisus în fața marilor arhierei* — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete vestic; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord.

— *Lepădarea apostolului Petru* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, boltă, nord; *IEUD*, naos, poalele bolții, nord; *POIENILE IZEI*, naos, perete vestic.

— *Iisus la Pilat* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic (și „visul nevestei lui Pilat"); *BORȘA*, naos, perete vestic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete vestic; *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, nord; *IEUD*, naos, perete vestic (și „visul nevestei lui Pilat"); *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic.

— *Iuda aruncă arginții și se spînzură* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic(?); *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete vestic; *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *IEUD*, naos, perete vestic și poalele bolții, nord; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord; *ȘIEU*, naos, perete vestic.

— *Iisus la Irod* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, nord; *IEUD*, naos, poalele bolții, nord; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, sud; *ȘIEU*, naos, perete vestic.

— *Pilat se spală pe mîini* — *IEUD*, naos, perete vestic; *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, nord; *ȘIEU*, naos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, sud.

— *Flagelarea* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete vestic; *CORNEȘTI*, naos, poalele bolții, nord(?); *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *IEUD*, naos, poalele bolții, sud.

— *Batjocorirea lui Iisus* — *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *IEUD*, naos, poalele bolții, nord; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, sud.

— *Schimbarea hainelor* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *FEREȘTI*, naos, perete nordic; *IEUD*, naos, poalele bolții, sud; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, sud; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *ȘIEU*, naos, perete vestic.

— *Încoronarea cu spini* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic; *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, poalele bolții, nord; *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *IEUD*, naos, poalele bolții, sud; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, sud; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *ȘIEU*, naos, perete vestic.

— *Drumul crucii* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, nord; *BUDEȘTI-SUSANI*, naos, perete sudic (cu „Năframa sf. Veronica"); *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, poalele bolții nord (cu „Năframa sf. Veronica"); *CUHEA*, naos, poalele bolții, sud; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, sud; *FEREȘTI*, naos, perete sudic (patru episoade inspirate din „stațiile" iconografiei catolice); *IEUD*, naos, perete vestic; *POIENILE IZEI* naos, perete vestic; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, nord (cu „Năframa sf. Veronica"); *ȘIEU*, naos, poalele bolții, nord.

— *Golgota cu cele trei cruci și instrumentele Patimilor* — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, poalele bolții, nord.

— *Punerea pe cruce* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, nord; *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, poalele bolții, nord; *CORNEȘTI*, naos, poalele bolții, nord; *CUHEA*, naos, poalele bolții, nord; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, nord; *FEREȘTI*, naos, perete nordic; *POIENILE IZEI*, naos, perete vestic; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, nord.

— *Crucificarea* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, nord și tîmplă; *BUDEȘTI-SUSANI*, tîmplă; *BORȘA*, naos, poalele bolții, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, tîmplă; *CORNEȘTI*, naos, poalele bolții, nord și tîmplă; *CUHEA*, naos, poalele bolții, nord; *DESEȘTI*, altar, perete nord-estic și tîmplă; *GLOD*, altar, perete estic; *IEUD*, naos, poalele bolții, nord și tîmplă; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, nord; *SÎRBI-SUSANI*, tîmplă; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, nord.

— *Cămașa lui Iisus trasă la sorți* — *DESEȘTI*, altar, perete nord-estic; *FEREȘTI*, naos, perete nordic; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord.

— *Pelicanul, simbol al lui Iisus crucificat* (în cadrul compoziției „Crucificării") — *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord.

— *Coborîrea de pe cruce* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, nord; *CORNEȘTI*, naos, poalele bolții, nord; *CUHEA*, naos, poalele bolții, nord; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, perete nordic; *IEUD*, tîmplă; *BUDEȘTI-SUSANI*, tîmplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, tîmplă; *SÎRBI-SUSANI*, tîmplă.

— *Plîngerea lui Iisus* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, nord; *BUDEȘTI SUSANI*, tîmplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete nordic și tîmplă; *CORNEȘTI*, altar, perete nord-estic; *DESEȘTI*, tîmplă; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, altar, perete nord-estic și naos, perete nordic; *IEUD*, tîmplă; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, nord; *SÎRBI-SUSANI*, tîmplă; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, nord.

d) *Ciclul aparițiilor după Înviere*
— *Învierea* — (îngerul se arată femeilor și Iisus iese din mormînt) — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, nord; *BORȘA*, naos, perete vestic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, poalele bolții, nord; *DESEȘTI*, naos, poalele bolții, nord și tîmplă; *FEREȘTI*, altar, perete nord-estic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, boltă, nord; *IEUD*, naos, poalele bolții, nord; *POIENILE IZEI*, naos, poalele bolții, nord; *ROZAVLEA*, altar, panou de boltă, sud-est și naos, poalele bolții, nord; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, nord.
— *Mironosițele la mormînt* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, nord; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete sudic(?); *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete nordic; *CORNEȘTI*, naos, perete nordic; *DESEȘTI*, altar, perete sud-estic, *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, pronaos, perete sudic; *ROZAVLEA*, naos, perete sudic; *ȘIEU*, naos, perete sudic
— *Iisus arătîndu-se Magdalenei*, *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete sud-estic; *POIENILE IZEI*, pronaos, perete sudic.
— *Iisus cu Luca și Cleopa* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *CORNEȘTI*, altar, perete sudic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, altar, panou de boltă, est.
— *Cina din Emaus* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete vestic.
— *Coborîrea la limb* (*Anastasis*) — *CUHEA*, naos, poalele bolții, nord; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, perete nordic.
— *Necredința lui Toma* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolții, nord; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, poalele bolții, sud; *CORNEȘTI*, naos, perete nordic; *CUHEA*, pronaos, perete sudic; *DESEȘTI*, naos, boltă, sud; *POIENILE IZEI*, naos, perete sudic; *ROZAVLEA*, naos, perete sudic; *ȘIEU*, naos, perete sudic.
— *Înălțarea lui Iisus* — *FEREȘTI*, naos, perete vestic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, naos, perete vestic(?); *IEUD*, naos, timpan vest.

ILIE, prooroc — *BÎRSANA*, naos, tîmplă (printre proorocii Maicii Domnului); *IEUD*, naos, perete nordic și pronaos, tavan.
— *Ilie hrănit de corb* — *BÎRSANA*, naos, boltă, sud; *CORNEȘTI*, naos, boltă, sud; *CUHEA*, pronaos, perete sudic; *IEUD*, pronaos, tavan.
— *Jertfa lui Ilie* — *BÎRSANA*, altar, perete sudic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI* altar, perete vestic; *CORNEȘTI*, altar, perete nordic și naos, boltă, nord; *FEREȘTI*, naos, boltă, nord(?).
— *Ilie omoară pe preoții lui Baal* — *CORNEȘTI*, naos, boltă, nord.
— *Înălțarea lui Ilie* — *BÎRSANA* naos, centrul bolții; *BORȘA*, naos, perete vestic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete nordic; *CUHEA*, pronaos, perete sudic; *CORNEȘTI*, naos, boltă, nord; *FEREȘTI*, naos, boltă, sud; *IEUD*, pronaos, tavan; *POIENILE IZEI*, naos, perete vestic; *ROZAVLEA*, naos, boltă, sud; *ȘIEU*, naos, boltă, sud.

IOAN, sfînt — *IEUD*, naos, perete sudic.

IOAN, sfînt (arhiepiscop al Ierusalimului) — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI* altar, perete nordic.

IOAN, evanghelist — v. la Evangheliști.

IOAN BOTEZĂTORUL, sfînt — *BÎRSANA*, altar, perete nordic; *BORȘA*, altar, perete sudic; *CUHEA*, altar, panou de boltă, nord-est; *ROZAVLEA*, altar, perete nordic.
— *Ioan botezînd sau proorocind* — *BORȘA*, naos, poalele bolții, sud; *CUHEA*, altar, panou de boltă, est.
— *Ioan Botezătorul în închisoare* — *BORȘA*, naos, poalele bolții, sud.
— *Decapitarea lui Ioan Botezătorul* — *BORȘA*, altar, perete sudic; *CUHEA* altar, panou de boltă, sud-est; *ROZAVLEA*, exterior, vest; *ȘIEU*, pronaos, perete nordic.
— *Irodiada și soldatul cu capul sf. Ioan* — *BÎRSANA*, naos, perete sudic; *CORNEȘTI*, naos, perete sudic.
— *Aflarea capului lui Ioan Botezătorul* — *BÎRSANA*, altar, perete nordic; *CORNEȘTI*, altar, perete sudic.

IOAN DAMASCHIN, sfînt ieromonah — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete sudic; *IEUD*, altar, perete nordic.

IOAN MILOSTIVUL, sfînt ierarh (arhiepiscopul Alexandriei) — *BÎRSANA*, altar, perete sud-estic; *CORNEȘTI*, altar, perete nord-estic; *IEUD*, altar, perete nord-estic; *POIENILE IZEI*, naos, perete vestic.

IOAN, sfînt (mitropolit) — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete sudic; *IEUD*, altar, perete nordic și sudic (mitropolit al Moscovei).

IOAN CEL NOU, sfînt mucenic — *BÎRSANA*, naos, perete sudic (martiriul sfîntului, două episoade); *ROZAVLEA*, naos, perete nordic.

ION, sfînt ierarh, *POIENILE IZEI*, altar, perete sudic.

IONĂ, prooroc — (printre proorocii lui Iisus) — *BÎRSANA*, tîmplă.
— *Iona ieșind din chit și propovăduind*, *CORNEȘTI*, naos, perete vestic (două episoade).

IOREST, sfînt — *CUHEA*, naos, perete nordic.

IOSIF, fiul lui Iacov.
— *Iosif vîndut de frații săi* — *CORNEȘTI*, naos, perete vestic.
— *Iosif și nevasta lui Putifar* — *CUHEA*, pronaos, tavan.

IOSUA NAVI, drept (cu arhanghelul Mihail) — *BÎRSANA*, naos, boltă, nord.

IOV, drept.
— *Jertfa lui Iov*, *BÎRSANA*, altar, perete vestic.

IPOLIT, sfînt ierarh (papă al Romei), *BÎRSANA*, altar, perete sudic.

ISAAC, patriarh.
— *Isaac binecuvîntîndu-l pe Iacov* — *CUHEA*, pronaos, perete sudic; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, nord.
— *Sacrificiul lui Isaac* — vezi la Avraam;
— vezi la Judecata de apoi — cei trei patriarhi în rai.

ISAIA, prooroc — *IEUD*, naos, perete nordic.
— *Isaia* (*printre proorocii Maicii Domnului*) — *BÎRSANA*, tîmplă; *BUDEȘTI-SUSANI*, tîmplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, tîmplă și pronaos, perete estic; *IEUD*, tîmplă și pronaos, perete estic; *SÎRBI-SUSANI*, tîmplă.
— *Viziunea lui Isaiia* — *BÎRSANA*, altar, perete vestic.

IUDIT și HOLOFERN — *DESEȘTI*, naos, perete nordic; *CUHEA*, pronaos, tavan.

IULIANA, sfîntă mucenică — *DESEȘTI*, pronaos, tavan; *IEUD*, pronaos, perete nordic.

JUDECATA DE APOI — *BÎRSANA*, pronaos, perete sudic (fragment); *BORȘA*, pronaos, perete estic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, pronaos, perete vestic; *CORNEȘTI*, pronaos, pereții vestic, nordic, estic și sudic; *CUHEA*, pronaos, pereții vestic și estic; *DESEȘTI*, pronaos, pereții estic, nordic și sudic; *DRAGOMIREȘTI*, pronaos, pereții vestic, sudic și nordic; *FEREȘTI*, pronaos, perete sudic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, exterior, perete vestic (fragment); *IEUD*, pronaos, pereții vestic, nordic și sudic; *ONCEȘTI*, pronaos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, pronaos, pereții vestic, nordic și sudic; *ROZAVLEA*, pronaos, pereții nordic, sudic și estic; *ȘIEU*, pronaos, pereții vestic, nordic, sudic și estic.

LAMEH, drept — vezi la Cain și Avel.

LAURENTIE, sfînt arhidiacon — *BÎRSANA*, altar, perete vestic; *CUHEA*, altar, perete vestic; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, altar, perete sudic.

LOT, nepotul lui Avraam.
— *Arderea Sodomei şi Gomorei* — *BÎRSANA*, naos, boltă, nord; *CORNEŞTI*, naos, boltă, nord; *DESEŞTI* naos, boltă, nord.
— *Lot îmbătat de fiicele sale* — *ROZAVLEA*, naos, perete vestic.

LUCA, evanghelist — vezi la evanghelişti.

MACARIE, sfînt cuvios — *BÎRSANA*, altar, perete sud-estic; *BORŞA*, naos, perete sudic.

MACARIE, sf. ierarh (patriarh al Ierusalimului), *POIENILE IZEI*, altar, perete estic.

MAICA DOMNULUI
a) *Reprezentări*
— *Fecioara Maria* — *ROZAVLEA*, pronaos, perete estic.
— *Maica Domnului cu pruncul (Hodighitria)* — *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, pronaos, perete estic.
— *Maica Domnului cu pruncul (încoronată şi cu sceptru)* — *BÎRSANA*, tîmplă („Mater Deus"); *CORNEŞTI*, pronaos, tavan.
— *Maica Domnului cu pruncul, între arhangheli şi prooroci* — *CORNEŞTI*, pronaos, perete estic.
— *Maica Domnului orantă* — *DESEŞTI* naos, boltă, sud; *FEREŞTI*, naos, centrul bolţii.
— *Maica Domnului orantă, încadrată de prooroci* — *FEREŞTI*, altar, tavan; *ŞIEU*, pronaos, perete estic, *POIENILE IZEI*, pronaos, perete estic.
— *Maica Domnului Platytera* — *BUDEŞTI-SUSANI*, tîmplă; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, tîmplă.
— *Maica Domnului protectoare* — *BORŞA*, naos, perete vestic, *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, altar, perete nordic; *CORNEŞTI*, altar, tavan; *CUHEA*, naos, timpan, vestic (cu Ioachim, Ana şi prooroci) şi pronaos, perete nordic; *FEREŞTI*, altar, tavan.
— *Maica Domnului „Născătoarea lui Dumnezeu, zid tuturor fecioarelor"* — *CUHEA*, pronaos, tavan.
— *Maica Domnului asociată sf. Treimi* — *CUHEA*, pronaos, perete estic.

b) *Scene din ciclul vieţii Fecioarei şi copilăriei lui Iisus*
— *Rugăciunea sf. Ana în grădină* — *CORNEŞTI*, pronaos, perete nordic.
— *Prezentarea Fecioarei la templu* — *DESEŞTI*, altar, perete nordic; *IEUD*, naos, perete sudic.
— *Buna Vestire* — *BORŞA*, altar, perete nord-estic(?); *BUDEŞTI-SUSANI*, altar, perete sud-estic; *CUHEA*, altar, perete estic; *DESEŞTI*, altar, perete estic; *GIULEŞTI-MĂNĂSTIREA*, altar, perete estic; *IEUD*, altar, perete estic şi pronaos, perete estic; *POIENILE IZEI*, altar, perete estic.
— *„Cînd au pus Maica Precista mînurile la loc"* — *CORNEŞTI*, pronaos, perete sudic.
— *Întîlnirea Maicii Domnului cu Elisabeta* — *CORNEŞTI*, pronaos, perete nordic; *FEREŞTI*, pronaos, perete nordic.
— *Adoraţia magilor şi păstorilor* — *CUHEA*, pronaos, perete nord şi sud (trei episoade).
— *Fuga în Egipt* — *BÎRSANA*, naos, perete sudic; *CORNEŞTI*, pronaos, perete sudic; *FEREŞTI*, pronaos, perete nordic.
— *„Rugăciunea Mariei în Munţele Măslinilor"* — *CORNEŞTI*, pronaos, perete nordic.

c) *Scene din ciclul Maicii Domnului*
— *Înălţarea Maicii Domnului* — *BÎRSANA*, naos, boltă, nord; *CORNEŞTI*, altar, perete vestic; *FEREŞTI*, naos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, altar, perete vestic; *ROZAVLEA*, altar, tavan.
— *Încoronarea Fecioarei* (de către sf. Treime) — *BÎRSANA*, altar, tavan; *CUHEA*, altar, perete vestic.

MALEAHIA, sfînt prooroc — *BUDEŞTI-SUSANI*, altar, perete nord-estic(?).

MANUIL, sfînt mucenic — *IEUD*, altar, perete sudic.

MARCU, sfînt cuvios — *BÎRSANA*, altar, perete sudic; *DESEŞTI*, altar, perete sudic.

MARDARIE, sfînt mucenic — *IEUD*, naos, perete sudic; *CUHEA*, naos, perete nordic.

MARIA EGIPTEANCA, sfîntă cuvioasă.
— *Împărtăşirea ei* — *GIULEŞTI-MĂNĂSTIREA*, pronaos, perete vestic; *CORNEŞTI*, pronaos, perete sudic.
— *Înmormîntarea ei* — *BORŞA*, naos, perete sudic; *CORNEŞTI*, pronaos, perete sudic.

MARIA MAGDALENA, mironosiţă — *IEUD*, pronaos, perete estic; *POIENILE IZEI*, naos, perete vestic.

MARINA, sfîntă mucenică (martelînd diavolul) — *CORNEŞTI*, pronaos, perete estic; *IEUD*, pronaos, perete estic.

MATEI, evanghelist — vezi la Evanghelişti.

MELETIE, sfînt — *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, nord.

MELHISEDEC, rege preot din „Vechiul Testament" — *BUDEŞTI-SUSANI*, altar, perete vestic; *CUHEA*, altar, perete vestic; *DESEŞTI*, altar, perete vestic; *ŞIEU*, altar, perete sud-estic(?).

MIHAIL, arhanghel — *BÎRSANA*, uşă diaconească şi naos, boltă sud (în „Soborul arhanghelilor"); *CUHEA*, altar, perete vestic şi naos, perete vestic; *CORNEŞTI*, naos, boltă (în „Soborul arhanghelilor") şi pronaos, perete estic; *DESEŞTI*, altar, panou de boltă, nord; *ROZAVLEA*, uşă diaconească.
— *„în chip de călugăr"* — *DESEŞTI*, altar, perete sudic;
— *salvînd biserica sa din Colose* — *BÎRSANA*, altar, panou de boltă, sud;
— *salvînd un copil* — *BÎRSANA*, altar, perete nordic.

MOISE, prooroc — *BÎRSANA*, tîmplă (prevestind „Răstignirea"); *BUDEŞTI-SUSANI*, tîmplă; *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, tîmplă; *DESEŞTI*, tîmplă; *GIULEŞTI-MĂNĂSTIREA*, altar, panou de boltă, sud; *IEUD*, tîmplă şi pronaos, perete estic; *ROZAVLEA*, altar, perete vestic; *SÎRBI-SUSANI*, tîmplă; *ŞIEU*, altar, perete vestic (singur sau printre proorocii Maicii Domnului).
— *Moise prunc găsit de fata faraonului* — *ROZAVLEA*, naos, poalele bolţii, nord.
— *Moise vede rugul arzînd* — *ROZAVLEA*, naos, poalele bolţii, nord.
— *Moise transformă toiagul în şarpe* — *ROZAVLEA*, naos, poalele bolţii nord.
— *Moise trimite iscoade pe pămîntul făgăduinţei* — *ŞIEU*, altar, perete vestic.
— *Moise ridică şarpele de aramă* — *ROZAVLEA*, naos, poalele bolţii, nord; *ŞIEU*, naos, poalele bolţii, nord.
— *Moise primeşte tablele legii* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *ŞIEU*, altar, perete vestic şi naos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, naos, perete sudic.

MOCHIE (Muchie), sfînt mucenic — *DESEŞTI*, naos, perete sudic.

MUCENICI, sfinţi, neidentificaţi — *DESEŞTI*, naos, pereţii de nord şi sud; *GIULEŞTI-MĂNĂSTIREA*, naos, perete sudic.

NAUM, prooroc — *BÎRSANA*, tîmplă (printre proorocii lui Iisus).

NESTOR, sfînt mucenic.
— *Lupta lui Nestor cu Lie păginul* — *BÎRSANA*, naos, poalele bolţii, sud; *BUDEŞTI-SUSANI*, naos, perete nordic (trei episoade); *BORŞA*, pronaos, perete nordic (două episoade); *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, naos, perete nordic (două episoade); *CORNEŞTI*, naos, perete sudic; *CUHEA*, naos, perete nordic; *DESEŞTI*, naos, perete nordic; *FEREŞTI*, naos, poalele bolţii, sud; *IEUD*, naos, perete nordic (trei

episoade); *POIENILE IZEI*, naos, perete nordic; *ROZAVLEA*, pronaos, perete sudic; *ȘIEU*, pronaos, perete sudic.

NICOLAE, sfînt ierarh — *BÎRSANA*, altar, perete sud-estic; *BORȘA*, altar, perete vestic; *CORNEȘTI*, altar, perete sudic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete sud-estic; *IEUD*, altar, perete sud-estic.
— *Sf. Nicolae scapă de la moarte pe cei trei bărbați* — *DESEȘTI*, naos, boltă, nord.
— *Ducerea moaștelor sf. Nicolae* — *BORȘA*, naos, perete sudic.

NOE, drept, patriarh.
— *Noe bate toaca* — *BÎRSANA*, naos, perete vestic; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, sud.
— *Apele cresc, Corabia pe ape* — *CORNEȘTI*, naos, boltă, nord; *ROZAVLEA*, naos, poalele bolții, sud; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, nord.
— *Corabia pe Ararat și ieșirea oamenilor pe uscat* — *BÎRSANA*, naos, boltă, nord; *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *ȘIEU*, naos, poalele bolții, nord.

ONUFRIE, sfînt cuvios.
— *Împărtășirea lui* — *BÎRSANA*, altar, perete vestic; *BORȘA*, naos, perete sudic; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete nordic; *CUHEA*, naos, perete vestic; *ȘIEU*, altar, panou de boltă, nord; *POIENILE IZEI*, altar, perete nordic.

ORENDIE, sfînt mucenic — *DESEȘTI*, naos, perete vestic.

OSIE, prooroc — *BÎRSANA*, tîmplă (printre proorocii lui Iisus).

PAFNUTIE, sfînt cuvios — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nordic.

PAHOMIE, sfînt cuvios — *DESEȘTI*, altar, perete sudic.
— *Împărtășirea sf. Pahomie* — *ȘIEU*, altar, panou de boltă, sud.

PANTELIMON, sfînt mucenic, doctor fără de arginți — *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

PARASCHIVA, sfîntă cuvioasă *BORȘA*, naos, perete sudic; *CORNEȘTI* pronaos, perete estic; *IEUD*, pronaos, perete estic.
— *Scene de martiraj* — *IEUD*, pronaos, perete nordic (șase episoade).

PARMENA, apostol, diacon — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete vestic.

PATRIARHI — vezi la Avraam, Iacov și Isaac.
— *Arborele patriarhilor* — *DESEȘTI*, naos, timpan vest.

PAVEL, apostol — *CUHEA*, naos, perete vestic (ușa); *DESEȘTI*, naos, perete vestic (ușa); *ROZAVLEA*, altar, perete estic.
— *Convertirea lui Saul pe Drumul Damascului* — *BÎRSANA*, naos, perete nordic; *BORȘA*, naos, perete nordic; *IEUD*, naos, perete sudic.
— *Martiriul lui* — *ȘIEU*, naos, perete nordic.

PETRU, apostol — *CUHEA*, naos, perete vestic (ușa); *DESEȘTI*, naos, perete vestic (ușa); *ROZAVLEA*, altar, perete estic; *ȘIEU*, altar, perete vestic.
— *Chemarea lui* — *ROZAVLEA*, altar, panou de boltă, nord.
— *Lepădarea* — vezi la Iisus
— *Eliberarea lui din închisoare* — *IEUD*, pronaos, perete estic; *ȘIEU*, naos, perete nordic.

PETRU DIN ALEXANDRIA, viziunea lui — *BÎRSANA*, altar, perete nord-estic; *BORȘA*, altar, perete nord-estic(?) și naos, perete sudic; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nord-estic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, poalele bolții, sud; *CORNEȘTI*, altar, perete nord-estic; *IEUD*, altar, perete sudic; *POIENILE IZEI*, altar, perete sudic, *ROZAVLEA*, naos, perete vestic; *ȘIEU*, naos, perete vestic.

PETRU, mitropolit de Kiev — *IEUD*, altar, perete estic.

PLATON, sfînt mucenic — *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

PROCOPIE, sfînt mucenic — *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

PROHOR, sfînt (apostol, episcop al Nicomediei) — *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete vestic.

PROOROCI, ai Maicii Domnului, nenominalizați — *CORNEȘTI*, pronaos, perete estic; *DESEȘTI*, tîmplă și pronaos, perete nordic; *IEUD*, pronaos, perete estic; *POIENILE IZEI*, pronaos, perete estic; *ȘIEU*, pronaos, perete estic.

ROMAN, sfînt — *BORȘA*, naos, perete sudic.

SAMSON, erou — *DESEȘTI*, pronaos, perete vestic.
— *Samson ucigînd leul* — *CUHEA*, naos, perete vestic (ușa); *DESEȘTI*, pronaos, perete vestic; *IEUD*, naos, perete vestic (ușa).
— *Samson la porțile cetății Gaza* — *CUHEA*, naos, perete vestic (ușa).
— *Samson și Dalila* — *CUHEA*, naos, perete vestic (ușa).
— *Samson dărîmă templul filistenilor* — *CUHEA*, naos, perete vestic (ușa).

SAVA ȘI SIMEON, sfinți — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete nord-estic; *IEUD*, altar, perete nord-estic.

SERAFIMI — *CĂLINEȘTI-CĂIENI* altar, tavan; *IEUD*, altar, tavan și pronaos, sud și nord.
— în cadrul ierarhiei cerești

SERGHIE, sfînt ierarh (patriarh de Constantinopol) — *BÎRSANA*, altar, perete estic; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete nordic; *IEUD*, altar, panou de boltă, sud; *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, nord.

SLUJBE
— *„Cele 40 de slujbe ce s-au arătat beteagului"* (*„Sărindar"*) — *BÎRSANA* altar, perete sud-estic; *CORNEȘTI*, altar, perete sud-estic.

SOARELE ȘI LUNA — *CORNEȘTI*, naos, centrul bolții; *IEUD*, pronaos, tavan; *CUHEA*, pronaos, tavan.

SOFIA, sfîntă mucenică — *DESEȘTI*, pronaos, tavan; *IEUD*, pronaos, perete estic.

SOFONIE, prooroc — *BÎRSANA*, tîmplă; *DESEȘTI*, pronaos, perete nordic.

SOFRONIE, sfînt cuvios — *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, sud.

SOFRONIE, sfînt ierarh (patriarh de Ierusalim) — *BÎRSANA*, altar, perete sud-estic; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete nordic; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, altar, perete nordic.

SOLOMON, prooroc — *BÎRSANA*, tîmplă (printre proorocii „Răstignirii"); *BUDEȘTI-SUSANI*, tîmplă; *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, tîmplă; *DESEȘTI*, tîmplă, și pronaos, perete nordic; *IEUD*, tîmplă; *SÎRBI-SUSANI*, tîmplă (printre proorocii „Răstignirii").

STÎLPNIC, sfînt, neidentificat *BORȘA*, naos, perete vestic.

ȘTEFAN, sfînt arhidiacon — *BÎRSANA*, altar, perete vestic; *BUDEȘTI-SUSANI*, altar, perete vestic; *BORȘA*, altar, perete vestic; *CUHEA*, altar, perete vestic, și naos, boltă, nord; *GIULEȘTI-MĂNĂSTIREA*, altar, perete vestic; *ROZAVLEA*, altar, perete sud-estic.
— *Lapidarea sf. Ștefan* — *CORNEȘTI*, naos, perete vestic; *CUHEA*, naos, boltă, nord; *IEUD*, naos, poalele bolții, nord; *POIENILE IZEI*, naos, boltă, sud; *ROZAVLEA*, altar, perete sud-estic; *ȘIEU*, naos, perete nordic.

TALALEU (Taleleu), sfînt mucenic, doctor fără de arginți — *DESEȘTI*, naos, perete sudic.

TEODOSIE, sfînt cuvios — *CĂLINEȘTI-CĂIENI*, naos, perete vestic; *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, nord; *ȘIEU*, altar, perete sudic.

TEODOR, sfînt ierarh — *BUDEŞTI-SUSANI*, altar, perete nord-estic; *IEUD*, altar, perete sudic.

TEODOR TIRON, sfînt mare mucenic militar — *BÎRSANA*, naos, perete sudic; *CORNEŞTI*, naos, perete sudic; *DESEŞTI*, naos, perete sudic; *ROZAVLEA*, naos, perete sudic.

TEODOR STRATILAT, sfînt mucenic— *BÎRSANA*, naos, perete sudic; *DESEŞTI*, naos, perete sudic.

TEODOR STUDIT, sfînt cuvios — *BÎRSANA*, altar, perete sudic; *DESEŞTI*, naos, perete sudic.

TEOFAN, sfînt cuvios — *BÎRSANA*, altar, perete sudic; *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, sud.

TEOPEMPT, sfînt mucenic — *IEUD*, altar, perete sudic.

TEOTIM, sfînt mucenic — *IEUD*, altar, perete sudic.

TIMOTEI, sfînt — *GIULEŞTI-MĂNĂSTIREA*, altar, perete nordic.

TREIMEA SFÎNTĂ (Dumnezeu-Tatăl, Iisus cu crucea şi Sf. Duh-Porumbel) — *BORŞA*, naos, centrul bolţii; *CORNEŞTI*, naos, centrul bolţii; *FEREŞTI*, naos, centrul bolţii; *IEUD*, altar, perete estic; *POIENILE IZEI*, altar, panou de boltă, est, şi naos, centrul bolţii; *ROZAVLEA*, naos, centrul bolţii; *ŞIEU*, naos, centrul bolţii.

TREIMEA SFÎNTĂ LA MAMVRI — vezi la AVRAAM, *Filoxenia lui*.

TRIFON, sfînt mucenic — *DESEŞTI*, naos, perete sudic.

VARUH, prooroc — *BÎRSANA*, timplă (printre proorocii lui Iisus).

VARVARA, sfîntă mucenică — *DESEŞTI*, pronaos, tavan; *IEUD*, naos, poalele bolţii, sud.

VĂMILE VĂZDUHULUI — în cadrul „Judecăţii de apoi" — *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, pronaos, perete vestic; *IEUD*, pronaos, perete vestic; *ONCEŞTI*, pronaos, perete vestic.

VASILE, sfînt — *IEUD*, altar, perete nordic.

VERONICA, sfîntă — *IEUD*, pronaos perete estic.
— în *Drumul crucii*, vezi la Iisus.

XENIA, cuvioasă — *IEUD*, pronaos, perete estic.

ZAHARIA, preot-prooroc — *BÎRSANA*, naos, timplă (printre proorocii lui Iisus); *BUDEŞTI-SUSANI*, timplă, *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, timplă; *IEUD*, timplă, şi pronaos, perete estic; *SÎRBI-SUSANI*, timplă (printre proorocii Maicii Domnului).
— *Zaharia vestit de înger* — *BÎRSANA*, altar, perete estic; *CORNEŞTI*, altar, perete estic; *CUHEA*, naos, perete nordic; *ŞIEU*, altar, perete estic.

ZOSIMA, sfînt cuvios.
— *Împărtăşirea lui* — *CĂLINEŞTI-CĂIENI*, altar, perete nordic.
— *Sf. Zosima împărtăşind-o pe Maria Egipteanca* — vezi la Maria Egipteanca.

NOTE

[1] Am folosit în mod convenţional termenul „panou de boltă" pentru a denumi una dintre suprafeţele trapezoidale care intră în componenţa unei „bolţi poligonale".

[2] Am folosit în mod convenţional termenul „poală de boltă" pentru a denumi acea parte (dreaptă) a bolţii cuprinsă între punctul de sprijin şi naşterea bolţii.

Indice de localităţi

APŞA-DE-MIJLOC n. 344
Arbore, Suceava n. 129, n. 181
BAIA MARE p. 92, n. 247, n. 333
Berbeşti, Maramureş p. 23
Bîrsana, Maramureş, p. 15, p. 59, p. 66—76, p. 80, p. 86, p. 89, n. 38, n. 74, n. 94, n. 254, n. 274, n. 298
Bocicoel, Maramureş p. 80, n. 70, n. 308
Borşa, Maramureş p. 23, p. 90—92, n. 57, n. 58, n. 75, n. 231, n. 332, n. 333
Botiza, Maramureş p. 42, n. 242, n. 344
Breb, Maramureş p. 22, n. 89
Bucureşti n. 57
Budeşti, Maramureş p. 23, p. 29—32 p. 38, p. 41, p. 42, p. 43, p. 77, n. 70, n. 91, n. 99, n. 135, n. 305
CAREI, Satu Mare n. 247
Călineşti, Maramureş p. 23, p. 25—29, p. 30, p. 31, p. 36, p. 41, p. 42, n. 57, n. 94, n. 109, n. 110, n. 153, n. 162, n. 107, n. 344
Căpleni, Maramureş n. 247
Chiuieşti, Cluj p. 43
Coaş, Maramureş n. 229
Cornești, Maramureş p. 59, p. 60—66, n. 74, n. 255
Cuhea, Maramureş p. 17, p. 50—56, n. 37, n. 38, n. 74, n. 230
Cupşeni, Maramureş p. 43
DESEŞTI, Maramureş p. 23, p. 41, p. 42, p. 43—49, n. 94, n. 194, n. 209, n. 222, n. 274
Dintr-un lemn, mănăstire, Vîlcea n. 57
Dîrlos, Sibiu n. 181
Dobric, Maramureş p. 43, n. 206
Dragomireşti, Maramureş p. 81, p. 83, p. 96—97, n. 272, n. 274, n. 308, n. 309, n. 314, n. 315, n. 341, n. 344
Duşeşti, Bihor n. 344
FĂGĂRAŞ, Braşov n. 222
Fereşti, Maramureş p. 23, p. 78, n. 307
Frîncenii Boiului, Maramureş p. 43
GIULEŞTI, Maramureş p. 17, n. 37, n. 87
Giuleşti-Mănăstirea, Maramureş p. 21—22, p. 23, n. 74, n. 88
Glod, Maramureş p. 42, p. 77, n. 306
HOTAR, Bihor, n. 344
Humor, mănăstire, Suceava n. 57, n. 129
IEUD, Maramureş p. 24, p. 28, p. 32—42, n. 143, n. 144, n. 187
LĂPUŞ, Maramureş p. 42, p. 43, n. 194
Libotin, Maramureş p. 43, n. 207
Lukov-Venecia (Sovacia) n. 91
MĂLÎNCRAV, Sibiu n. 153
Moisei, Maramureş p. 15, n. 55, n. 88, n. 344
Moldoviţa, mănăstire, Suceava n. 129
Muncaci n. 44
NĂNEŞTI, Maramureş p. 59, p. 76, n. 255, n. 303
ONCEŞTI, Maramureş p. 43, n. 88, n. 91, n. 225
POIANA Porcului, Maramureş n. 201
Poienile Izei, Maramureş p. 42, p. 92—96, n. 202, n. 337, n. 341, n. 344
Poieni-de-sub-Munte, Maramureş n. 69
Plopiş, Maramureş n. 333
Probota, mănăstire, Suceava n. 44, n. 55
Putna, mănăstire, Suceava n. 44, n. 55
RĂŞINARI, Sibiu n. 222
Rîmnicu-Vîlcea, Vîlcea n. 57, n. 222
Rogoz, Maramureş p. 42, p. 43, n. 201
Rona de Jos, Maramureş p. 80, n. 309
Rozavlea, Maramureş p. 81, p. 83—86, p. 89, p. 90, n. 75, n. 315, n. 344
SATU MARE n. 247
Sat-Şugatag, Maramureş p. 97, n. 344
Săcel, Maramureş p. 81, n. 314
Săliște, Maramureş p. 97, n. 75, n. 108, n. 199, n. 344
Săliște, Sibiu n. 222
Sărăsău, Maramureş n. 314
Sibiel, Sibiu n. 57
Sighetu Marmaţiei, Maramureş p. 57, n. 75, n. 107, n. 247
Sîrbi, Maramureş p. 23, p. 32, p. 40, p. 41, p. 42, p. 43, n. 16, n. 93, n. 191, n. 193, n. 225
Slătioara, Maramureş n. 344
Strîmtura, Maramureş p. 97, n. 69, n. 344
Strei, Hunedoara n. 181
Suciu de Sus, Maramureş p. 43
Şieu, Maramureş p. 81, p. 86—90, n. 324
Şurdeşti, Maramureş n. 333
TISMANA, mănăstire, Gorj n. 44
UNGURENI, Maramureş p. 42, n. 200
VALEA CRIŞULUI, Mureş n. 344
Văleni, Maramureş p. 24, p. 59, p. 76—77, n. 57, n. 107, n. 301
Vişeu-de-Mijloc, Maramureş n. 255, n. 274, n. 301, n. 303
Vişeu-de-Sus, Maramureş n. 344
Voroneţ, Suceava n. 44, n. 129

1 Ioan Mihaly de Apșa, *Diplome maramureșene din secolele XIV și XV*, Sighet, 1900.

2 Ioan Bîrlea, *Însemnări din bisericile Maramureșului*, București, 1909.

3 Tache Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, București, 1925.

4 G. F. Rafiroiu, *Maramurășul; mănăstirea din Peri*, Oradea, 1934.

5 Simion Reli, *Biserica română din Maramureș*, Cernăuți, 1938.

6 Tiberiu Morariu, *Țara Maramureșului în lumina literaturii științifice*, Cluj, 1939, estras din *Gazeta ilustrată*, 1939, nr. 9—10.

7 Alexandru Filipașcu, *Istoria Maramureșului*, București, 1940; același autor a mai publicat lucrările *Le Maramures*, Sibiu, 1944; *Voievodatul Maramureșului. Originea, structura și tendințele lui*, Sibiu, 1945, extras din *Transilvania*, an. 76, nr. 3—4.

8 Victor Brătulescu, *Biserici din lemn din Maramureș*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XXXIV, 1941, fasc. 107—110.

9 Grigore Ionescu, *Arhitectura populară românească*, București, 1957; ulterior lucrarea — revăzută și adăogită — a apărut sub titlul *Arhitectura populară în România*, București, 1971.

10 Paul Petrescu, *Unitatea de concepție constructivă și decorativă a bisericilor de lemn românești*, în Studii și cercetări de istoria artei", 1967, nr. 1.

11 I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, București, 1968; a se vedea și recenzia noastră *Arta veche a Maramureșului și pătimirile sale*, în „Astra", 1969, nr. 1.

12 Trancred Bănățeanu, *Arta populară din nordul Transilvaniei*, București, 1969; capitolul *Așezări, arhitectură, porți* a fost redactat de Paul Petrescu.

13 Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, București, 1970.

14 Marius Porumb, *Icoane din Maramureș*, Cluj-Napoca, 1975.

15 I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 83.

16 Aurel Bongiu, *Un zugrav din secolul al XVIII-lea: Radu Munteanu*, în „Arta" 1970, nr. 8; idem, *Cîteva observații asupra bisericii din Sîrbi-Susani*, în „Buletinul Monumentelor Istorice", 1970, nr. 4, p. 51—50. Pornind de la monumentul amintit în titlul articolului, autorul se ocupă în fapt de toate monumentele cu pictură murală de pe valea Cosăului, extinzînd și aprofundînd, ulterior, cercetările asupra întregului Maramureș, Aurel Bongiu și-a susținut doctoratul la universitatea Vincennes — Paris cu lucrarea intitulată: *La peinture murale des églises en bois du Maramureș* (încă nepublicată).

17 „Studii și cercetări de istoria artei", 1/1980.

18 Definind monumentul istoric ca pe acel ceva ce „cuprinde în sine mai multe lucrări: un meșteșug de a clădi care nu se mai obișnuiește, o frumuseță care nu se mai poate îndeplini și, pe lîngă acestea, o sumă mai mare sau mai mică de amintiri, ceva din viața oamenilor care s-au strecurat, rugîndu-se, luptînd, trăind între acele ziduri sau între pereții aceia" (*Cum s-ar cuveni să se îngrijească monumentele istorice?*, în „Semănătorul", 14 nov. 1904, p. 721), N. Iorga punea în circulație ideea că orice monument (respectiv operă de artă) face posibile mai multe tipuri de lectură și că în spatele fiecărei aparențe artistice se ascunde o complexă realitate istorică și culturală. De aici pînă la metoda iconologică a lui E. Panofski nu mai era de făcut decît un pas.

19 N. Iorga, *Ce este vechea noastră artă?*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XXXV, iul.—oct. 1942, p. 113—114.

20 Adoptăm aici punctul de vedere al lui E. Panofski, *Essais d'iconologie*, Paris, 1967.

21 Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, Boston, New York, 1934, p. 47.

22 Franz Boas, *Primitive Art*, Oslo, 1927, p. 4.

23 Lucian Blaga, *Interferențe stilistice* (capitolul din lucrarea „Ființa istorică"), „Viața Românească", 9/1976, p. 17.

24 Noțiune folosită de R. Benedict în *Patterns of Culture*.

25 Noțiune folosită de L. Blaga în *Trilogia Culturii*.

26 Robert Lowie, *Introduction to Cultural Anthropology*, New York, 1940, p. 375.

27 *Ibidem*, p. 375; vezi în același sens opinia lui Bronislav Malinovski, pentru care împrumutul cultural este tot atît cît și invenția, o veritabilă „creație".

28 Mara și Nicolae Popp, *Două aspecte ale Carpaților polonezi — urme românești în viața pastorală a Carpaților polonezi*, București, 1936 și Ștefan Meteș, *Colonizări românești în secolele XVIII—XX*, ed. a II-a, București, 1977, p. 22—36 și 37—54.

29 Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, București, 1970, p. 40.

30 Mihaly Ioan, *Diplome maramureșene din secolele XIV—XV*, Sighet, 1900, p. 92, 134, 106 și 14 (în ordinea citării în text).

31 R. Popa, *Țara Maramureșului*, p. 215.

32 *Ibidem*, p. 118.

33 *Ibidem*, p. 135.

34 Pentru veacul XIV sînt cunoscute: cnezatul familiei lui Bogdan-Vodă, „descălecătorul" Moldovei, care cuprindea satele de pe Valea Vișeului și de pe cursul superior al Izei, cu centrul la Cuhea; cnezatele Văii Cosăului și Văii Marei; cnezatul Varaliei care îngloba satele de pe cursul inferior al Izei; în sfîrșit, cnezatele Cîmpulungului, Talaborului și Văii Bîrjava, ale căror limite teritoriale sînt astăzi mai greu de precizat, *ibidem*, p. 152—166.

35 *Ibidem*, p. 203—205.

36 Eudoxin Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor*, vol. XIV, I, București, 1887, p. 15.

37 Pentru secolul XIV sînt atestate numeroase biserici parohiale, dintre care construcțiile din piatră de la Cuhea, Giulești, Sărăsău, Biserica Albă, R. Popa, *Țara Maramureșului*, p. 224—230.

38 Sporadic atestate documentar (pentru secolul XIV, lăcașurile din Peri, Cuhea, Bîrsana). mănăstirile rămîn în general izolate și de mică importanță, *ibidem*, p. 217—218.

39 P. P. Panaitescu, *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, București, 1965, p. 84.

40 R. Popa, *Țara Maramureșului*, p. 221.

41 *Ibidem*, p. 223 și M. Păcurariu, *Istoria bisericii ortodoxe române*, vol. II, București, 1981, p. 182.

42 R. Popa, *op. cit.*, loc. cit., capitolul „Societatea maramureșeană în veacul al XIV-lea", p. 140 și notele 26—27.

43 M. Păcurariu, *Istoria bisericii ortodoxe române*, vol. II, p. 189.

44 *Ibidem*, p. 190. Menționăm cîteva exemple: în 1604 un anume Serghie, fost egumen la mănăstirea Tismana din Țara Românească, a fost rînduit de Mihai Viteazu ca episcop de Muncaci și Maramureș; într-o scrisoare din 30 august 1608 Constantin Movilă al Moldovei îl înștiințează pe Gabriel Bathory al Transilvaniei că a trimis în Maramureș un episcop, la cererea credincioșilor de acolo, deoarece „înainte, în timpul principilor de pioasă amintire de aici se aduceau episcopi"; Ștefan II Tomșa al Moldovei cere permisiunea să trimită, în 1614, un episcop ortodox în Maramureș, „conform tradiției".
De asemenea sînt trimiși în Maramureș călugări din Moldova: pe la 1650 de la Voroneț, iar în 1682 de la mănăstirea Putna, v. N. Iorga, *Documente românești în arhivele Bistriței*, București, 1898, partea I, p. 92, doc. CXVI și partea II, p. 36, doc. CCXXVI

45 Șt. Meteș, *Șerban Vodă Cantacuzino și biserica românească din Ardeal*, Văleni, 1915.

46 I. Bîrlea, *Însemnări din bisericile Maramureșului*, București, 1909, p. 165, nr. 598; N. Iorga, *Studii și documente cu privire la istoria Românilor*, vol. XII, București, 1906, p. 91, nr. 252.

47 M. Păcurariu, *Istoria bisericii ortodoxe române*, vol. II. p. 193—194.

48 I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 36, nr. 144 și p. 139, nr. 504; G. Strempel, *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, vol. I, 1958, p. 115 și At. Popa, *Un cărturar bihorean din secolul al XVIII-lea*, „Mitropolia Moldovei și Sucevei", 1966, nr. 1—2.

49 M. Porumb, *Icoane din Maramureș*, 1975, p. 16 și nota 24, cu referire la Heinz Skrobucha, *Ikonen aus der Tschechoslolovakei* Praga, 1971 și Janina Klosinska, *Ikonen aus Polen*, Ikonen Museum, Recklinghausen, 1966, p. 2—14.

50 Al. Cziple, *Documente privitoare la episcopia din Maramureș*, București, 1916, nr. 101, 107, 108, 109; S. Dragomir, *Istoria desrobirii religioase a românilor din Ardeal în secolul XVIII*, Sibiu, 1930, vol. II, p. 116—117 și M. Păcurariu, *Istoria bisericii ortodoxe române*, vol. II, p. 196—200; dintre numeroasele exemple se impun cu pregnanță figurile episcopilor ortodocși Iosif Stoica și Dosoftei Teodorovici.

51 Tit Bud, *Date istorice despre protopopiatele, parohiile și mănăstirile românești din Maramureș*, Gherla, 1911, p. 3

52 Al. Cziple, *Documente*, nr. 116.

53 M. Păcurariu, *Legăturile bisericii ortodoxe române din Transilvania cu Țara Românească și Moldova în secolele XVI—XVII*, Sibiu, 1960, p. 85 și urm.

54 I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 132, p. 132, nr. 476 și 478, p. 133, nr. 484 și p. 134, nr. 488; Tit Bud, *Date istorice*, p. 53—54 și 87—89; At. Popa, *Biserici vechi de lemn din Transilvania și Maramureș*, p. 67—73.

55 Calistrat, egumenul mănăstirii Putna, desemnează pe Kir Teofan ca egumen al schitului din Moisei și cere episcopilor, vicarilor, protopopilor, preoților și boierilor din Maramureș să nu permită ca egumenul și călugării din Moisei „să fie supărați și smintiți din dogmele Răsăritului" (Al. Cziple, *Documente*, nr. 117).

56 I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 134, nr. 489.

57 Cel mai cunoscut dintre aceștia este „Ioniță Voiță Suceveanul Moldoveanul" care străbate Maramureșul între 1750 și 1778, legînd cărți ortodoxe venite din celelalte țări române (se păstrează nouă exemplare legate de el în diferite sate maramureșene, I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 70, nr. 237, p. 72, nr. 250, p. 81, nr. 281, p. 86, nr. 300, p. 115, nr. 409, p. 119, nr. 421, p. 138, nr. 501, p. 156, nr. 573, p. 182, nr. 656) Mai sînt cunoscuți și alți moldoveni care au circulat în Maramureș, cum este „Ieroftie ot Moldova", și el legător de cărți; „Ștefan diac din Țara Moldovei din mănăstirea Homorului", care copiază un Octoih slavon; sau „Ioniță Manoil Moldovan" (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 94, nr. 330, p. 30, nr. 121, p. 37—38, nr. 150). Cumpăratul și păstrarea cărților ortodoxe căpătase proporții de act cultural cu semnificații adînci; menționăm cîteva exemple: „Iată eu

popa Filip din Maramureș din Călinești de șepte ori am îmblat în Ardeal pentru acest Trifolon" (inscripție pe un Antologhion de la Rîmnicu-Vîlcea din 1737, *ibidem*, p. 69—70); Dumitru din Sibiel (județul Sibiu) vinde cărți de la București popii Lupu din Văleni, Maramureș, în 1724 (*ibidem*, p. 202—203); popa Radu din Borșa cumpără un Penticostar de la „jupîn Cinarie dascălul bogasierilor din București", împreună cu alte cărți „pe care i le-a dat un văr de-al său cu numele Radu, popă la Mănăstirea Dintr-un Lemn" din județul Vîlcea (*ibidem*, p. 31).

58 Un „Antimis" de la Antim, mitropolitul Țării Românești, exista în biserica din Borșa (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 34, nr. 132).

59 V. Molin *Aria de răspîndire a cărților de la Rîmnic în Banat* în „Mitropolia Olteniei", XVI, nr. 11—12, 1964, p. 859—869.

60 Al. Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, București, 1968, p. 127.

61 Despre cumpărarea și circulația cărților românești în Maramureș vezi multiple exemple la I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 5, nr. 19, p. 7, nr. 25, p. 105—106, nr. 372—374, p. 52, nr. 185, p. 202, nr. 746 — pentru cărți cumpărate din centre ortodoxe ardelenești — și p. 101—102, nr. 359—360, p. 136, nr. 492 — pentru cărți aduse din Moldova; în sfîrșit, p. 203, nr. 749 și p. 31, nr. 123 — pentru achiziții făcute în Țara Românească; analiza fenomenului la A. Socolan, *Circulația cărții vechi românești în nord-vestul României*, în „Marmația", I, 1969, p. 29—33.

62 I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 166.

63 Este ceea ce Blaga denumea „reacțiunea românească declarată deodată cu acceptarea înrîuririi", în *Trilogia culturii*, capitolul „Duh și ornamentică", București, 1944, p. 284.

64 *Ibidem*, p. 284—285

65 Vezi și la I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 210—213.

66 Este vorba despre „încheierile cu valoare teoretică" pe care le propune Radu Popa, în *Țara Maramureșului*, p. 230—231, în urma cercetărilor sale: „Discuția purtată în jurul bisericilor românești de piatră din Maramureș ni se pare utilă și pentru cunoașterea vechilor biserici de lemn... Bisericile românești de piatră dovedesc că procesul de elaborare a tipului actual de biserică din lemn a putut începe încă din veacul XIV și că modelele nu trebuie căutate în monumentele ridicate de oaspeții regali sau de meșteri din orașe, deoarece ele se găseau încă din această vreme în mediul autohton, în ctitoriile feudalilor români".

67 „Formele arhitectonice ale bisericilor din Ucraina transcarpatică sînt identice cu cele ale bisericilor românești. (...) Pînă în Craiul Beregului, unde sînt atestate sate românești încă din secolul al XIV-lea, tipul de biserică este cel românesc transilvan. Iradierea puternică spre nord a tipului românesc de biserică este legată fără îndoială atît de prezența populației românești în acele părți, cît și de continuitatea marelui domeniu al arhitecturii lemnului", Paul Petrescu, *Arhitectura țărănească de lemn din România*, București, 1974, p. 53; vezi și V. R. Zaloziecky, *Gotische und Barocke Holzkirchen in den Karpathenländern* (cu harta răspîndirii tipologice), Wien, 1926, și, mai recent, B. Kovačovičova-Puškárová, J. Puškar, *Drevne Kostoly Vychodného ritu na slovensku*, Vydalo Muzeum Ukrajinskey Kultury, 1971, „Annales Musei Culturae Ukrainiensis Svidnik", 5, 1971 (cu rezumat în l. engleză, p. 485—490).

68 „Calitatea lor artistică este cu atît mai impresionantă cu cît, în toate cazurile, problemele de ordin tehnic — deosebit de dificile la construcțiile înalte — sînt rezolvate cu mijloace tradiționale ale arhitecturii populare românești", V. Drăguț, *Arta gotică în România*, București, 1979, p. 363.

69 Este știut faptul că decorul se schimbă mai ușor și mai repede decît formele arhitectonice, fie și numai din rațiuni de ordin tehnic. Totuși, se pare că Maramureșul a fost în mod special conservator în acest domeniu, căci nu întîlnim aici decît două cazuri de turnuri „baroce", însă și acelea izolate (la Strîmtura — turn refăcut în 1885 — și la biserica ruteană din Poienile de sub Munte), în timp ce în alte regiuni ale României ele sînt mult mai frecvente în arhitectura bisericilor de lemn (în special în vestul țării, în Bihor, Zărand și Banat, unde apar sub influența barocului vienez sau prin intermediul Serbiei).

70 Iată cîteva exemple sugestive ale participării comunității în calitate de „ctitori": „Însemnarea titorilor. Întîie titor: Zah din Oancicești; acesta au testăluit pămîntul supt biserică. Al doilea titor: Gogotani, pîntru că el au fost maistări la zidirea biserici(i), ajutorați fiind și de săteni; aceștia au cumpărat și Octoih cè românească, potir, discos, stè, linguriță, care nu de argintu, nici de aur, ce de cositoriu. Gogotă Dumitru au zugrăvit fruntariu întîieșdată. Gogotă Simion au cumpărat Liturghie cè mică. Soața lui, Ierină, stihariu. Babotă Vasile au cumpărat haine și făclii. Radu Toader au cumpărat în biserică Evanghelie..." (În arhiva parohială din Bocicoel, cf. I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 13, n. 42); sau: „... cumpărat-am această carte... anume șerbii lui Dumnezeu toți din Budești și din Vințești, cine cu cît (i-a) imputerat milostivul D(u)mnezeu, cîte un mărieș și cine un pătac, și cine doi pătac(i), adecă cu toții... cari nu i-am pus numele lor, a tuturor, pentrucă s-au făcut mulți..." (însemnarea din 1745 pe un ceaslov de Rădăuți, 1745, cf. I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 61, nr. 211); alte însemnări consemnează pînă la 74 de nume de donatori pentru o carte „atîția au dat, cine mult și puținelu" (*ibidem*, p. 116—117, nr. 416, p. 51—52, nr. 164).

71 Împrejurările istorice locale, în contextul mai larg al istoriei transilvănene, explică „conservarea în Maramureș pînă aproape de zilele noastre a unor forme de viață tipică pentru obștea sătească" (Radu Popa, *Țara Maramureșului*, p. 140).

72 E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente, Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècles*, în special capitolele VI și VIII; I. D. Ștefănescu, în *Arta veche a Maramureșului*, București, 1968, p. 137, a remarcat, comentînd excluderea aproape totală a scenelor liturgice și de interpretare dogmatică și totodată sublinierea caracterului didactic și moral al picturii, legătura cu atmosfera religioasă creată de protestantism care lupta împotriva misticismului și dogmatismului cărora le substituia tocmai laturile istorice și morale ale cultului. Dar în același timp trebuie spus că literatura barocă din țările Europei de est (Polonia, Ucraina) și sud-est se caracterizează „... în primul rînd prin înclinație către moralizare". „Barochiștii est-europeni... indiferent de modalitatea abordată caută cu obstinație răsfrîngerile psiho-sociale ale faptelor literare încorporate în discurs. ... descifrează tîlcurile social utile la nivelul narațiunii... sensul moral, învățătura, pilda cuprinzătoare de înțelepciune și îndemnurile corijatoare sînt mereu solicitate faptelor incluse în narațiune și consecvent subliniate...", cf. D. H. Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, 1976, p. 87—89.

73 În această succintă încercare de definire a tehnicii picturii bisericilor de lemn din Maramureș am folosit, alături de sumarele date bibliografice aflate în lucrări consacrate picturii bisericilor de lemn în general, și din Maramureș, în special, observații făcute pe teren, coroborate, în măsura posibilităților, cu analize preliminare de laborator (executate în iunie 1977 de ing. chimist Ion Istudor, în laboratorul D.P.C.N.). Menționăm că, departe de a fi o cercetare exhaustivă, această prezentare constituie doar o încercare de a sintetiza unele date cunoscute și de a aduce în plus cîteva precizări. Dorim de asemenea să mulțumim Ioanei Lazarovici, specialistă în restau-

rarea picturii în tempera, pentru sprijinul acordat.

74 Asemenea bucăţi de hîrtie am întîlnit în bisericile Bîrsana, Corneşti, Giuleşti-Mănăstirea şi Cuhea.

75 Este vorba despre cîteva exemple izolate, cum ar fi pictura de pe bolta bisericii Bîlenilor din Sălişte, care datează din a doua jumătate a secolului XIX; după spusele unui bătrîn localnic, această pictură a fost executată pe o pînză ţesută în sat şi lipită pe boltă cu un aluat de secară, clei, ceară şi răşină. De asemenea, pictura altarului bisericii din Rozavlea este lucrată pe bucăţi de pînză lipite de pereţi cu o pastă groasă şi neuniformizată. Tot cu titlu de excepţie trebuie să amintim şi fragmentele de pictură pe pînză de la Borşa, lucrate în 1800, pentru a acoperi acele zone în care pictura din 1775 a fost distrusă de un incendiu. În Muzeul Maramureşului din Sighetu Marmaţiei se păstrează de asemenea cîteva fragmente de picturi murale executate pe pînză, desprinse de pe pereţi şi găsite în podul bisericilor.

76 Primele cercetări asupra pigmenţilor, întreprinse în laborator, ne-au permis să identificăm în acest grup de picturi: roşu-miniu, albastru de Prusia, verde-carbonat de calciu, alb de plumb şi brun format din ocru-roşu şi carbon.

77 Pigmenţii identificaţi în această categorie au fost: roşu-miniu, albastru-indigo, albastru-email şi alb de plumb.

78 Al. Efremov, *Trei icoane maramureşene*, în „Revista Muzeelor", 2/1966, p. 173; Corina Nicolescu, *Icoane vechi româneşti* ed. III, Bucureşti, 1976, p. 19; M. Porumb, *Icoane*, p. 9 şi urm.; Ana Dobjanschi, *Icoane maramureşene sec. XVIII—XIX*, Bucureşti, 1975, p. 1.

79 Vezi în acest sens J. Klosinska, *Ikony*, Krakow, 1973, p. 295—302 (cu bibliografia mai veche a problemei) idem, *Ikonen aus Polen*, p. 2—14; Ştefan Tkac, *Icony na slovensku*, Bratislava, 1968; Al. Fricky, *Ikony z vychodneho Slovensku*, Kosice, 1971; Heinz Skrobucha, *Ikonen aus der Tschechoslowakei*, Praga, 1971; Corina Nicolescu, *Icoane vechi româneşti*, p. 2; M. Porumb, *Icoane*, p. 14 şi nota 24.

80 Vezi Şt. Meteş, *Emigrări româneşti din Transilvania în secolele XIII—XX*, Bucureşti, 1977, în special capitolul III, cu bibliografia mai veche a problemei.

81 Vezi Florentina Dumitrescu, *L'ornamentation dans la peinture murale de l'époque du prince Constantin Brâncoveanu*, în „Revue roumaine d'histoire de l'art", Série Beaux-Arts, II, 1965; idem, *Trăsături specifice ale sculpturii în lemn brâncoveneşti*, în „Pagini de veche artă românească", vol. II, Bucureşti, 1978, în special p. 269—281, unde descrierea decoraţiei specifice artei brâncoveneşti corespunde repertoriului ornamental şi spiritului decoraţiei din pictura de tradiţie post-bizantină a bisericilor de lemn maramureşene.

82 Vezi aceeaşi părere la Radu Popa, *Ţara Maramureşului*, p. 224.

83 „Aici e îngropat ieromonahul Iosotelu, monahul Iosif"; de asemenea pomelnicul mănăstirii este scris aproape integral în slavonă: I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 130, nr. 468, p. 190, nr. 469.

84 Radu Popa, *op. cit.*, loc. cit.

85 Tit Bud, *Date istorice*, p. 43.

86 I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 130, nr. 465.

87 O parte a hoardei tătare a venit pe o cărare care trecea pe la hotarul satului Giuleşti, pentru a se uni cu armata principală care venea pe Valea Izei, Tit Bud, *Date istorice*, p. 43.

88 Tipologia, ca şi modul de tratare a figurilor, se aseamănă cu pictura unei cruci-candelabru din biserică şi cu icoana celor *Trei sfinţi ierarhi*, piese datate de M. Porumb, *Icoane*, p. 14—15 şi il. 32—34, în a doua jumătate a secolului XVII, cu sublinierea legăturii lor cu icoanele pictate la Moisei în prima jumătate a aceluiaşi veac; pictura murală de la Giuleşti-Mănăstirea prezintă similitudini şi cu icoana *Sf. Nicolae şi Apostolul Petru* de la Onceşti, datată 1639, icoană care marchează continuitatea influenţelor venite din Moldova, apud. *ibidem*, cat. nr. 20.

89 Informaţii de la pr. Antal Mircea, com. Breb, Maramureş; cf. şi Tit Bud, *Date istorice*, p. 32 „Are biserică zidită înainte de 1531, care s-a lărgit în două rînduri, în 1643 şi 1715".

90 Informaţii de la pr. Antal Mircea, căruia ţinem să-i mulţumim şi cu această ocazie.

91 Din secolul al XVII-lea mai datează cu certitudine pictura uşilor împărăteşti ale bisericii din Onceşti (cu inscripţie din 1621) şi ale bisericii din Budeşti-Susani (cu inscripţie din 1628); acestea din urmă sînt lucrate după acelaşi şablon şi în acelaşi an cu uşile împărăteşti aflate în biserica de lemn din Lukov-Venecia, în Slovacia, făcînd parte din aşa-numitul grup al „icoanelor din nordul Carpaţilor." Vezi şi la M. Porumb, *Uşile împărăteşti de la Onceşti şi Budeşti-Susani. Contribuţii privind icoanele maramureşene din secolul XVII*, în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, series Historia, fasc. I, 1971, p. 31—38 şi H. Skrobucha, *Ikonen aus des Tschechoslowakei*, fig. 30.

92 M. Porumb, *Icoane*, p. 19.

93 Meritul identificării semnăturilor corecte ale lui Alexandru Ponehalski în bisericile pictate de acesta pe Valea Cosăului îi aparţine lui A. Bongiu, *Cîteva observaţii asupra bisericii din Sîrbi-Susani* în „Buletinul Monumentelor Istorice", 1970, nr. 4, p. 53, nota 20.

94 Icoane lucrate în stilul lui Ponehalski datate anterior anului 1754, dar nesemnate, se găsesc în bisericile din Bîrsana (1751), Deseşti (1752) şi Călineşti-Căieni (1752?).

95 Vezi A. Bongiu, *Cîteva observaţii*, p. 53, nota 20.

96 Icoane datate, nesemnate, atribuite stilistic.

97 Vezi A. Bongiu, *op. cit.*, loc. cit.

98 *Ibidem.*

99 Inscripţie pe iconostas cu numele zugravului Alexander şi data 1762, cf. A. Bongiu, *op. cit.*, loc. cit. şi M. Porumb, *Icoane*, p. 12 şi il. nr. 49, icoană cca. 1760—1762; de asemenea, pe una dintre aceste prăznicare *(Prezentarea Fecioarei la templu)* inscripţia precizează „Aceasta sfintile icoanile ei s-au înoit şi s-au zugrăvit... lui Hs. 1762 luna lui martie 14".

100 M. Porumb, *Icoane*, il. nr. 35—36, 38, 39, 48 şi 49.

101 M. Porumb, *op. cit.*, p. 18—19 şi nota 32. În colecţia Muz. satului şi de artă populară (fondul Muzeului de artă naţională şi etnografie) există icoane lucrate în stilul lui Ponehalski sau de atelierul condus de el, achiziţionate din zona Bistriţa-Năsăud.

102 I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 19—20, nr. 61, 62, 63 şi p. 21, nr. 82; biserică dispărută.

103 *Ibidem*, p. 35, nr. 142 (inscripţia cu anul 1770 pe una din uşi) şi V. Brătulescu, *Biserici din Maramureş*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XXXIV, fasc. 107—110, 1941, p. 131—132 (pomelnic cu anul cumpărării icoanei de pristol — 1770); atribuire stilistică.

104 atribuire stilistică.

105 I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 130, nr. 465 şi M. Porumb, *Icoane*, p. 19.

106 Lucrări datate, dar nesemnate, atribuite stilistic.

107 Muzeul din Sighetu Marmaţiei, icoane, inv. 401 şi 404; de menţionat că vălenarilor li se spune „iconari", per-

petuind poate amintirea tradiţională a existenţei unui atelier de iconari la Văleni.

108 Vezi aceeaşi părere la M. Porumb, *Icoane*, p. 19; totodată autorul afirmă că în aceeaşi perioadă Ponehalski trebuie să fi lucrat şi la biserica Nestoreştilor din Sălişte.

109 *Inscripţie în pronaos — peretele estic*: „Acesta s[fin]tu lucru au plă[tit] [to]t satul Marinca cu so[ţu]... şi (bo)ierii ce cu so(coteală) [pen]tru sănătate şi [ier]tare [de] p[ăca]te pentru toţi poma(nă)... *1754*, august 9, *zugravul Alekzander Ponehalskii*", cf. cu mici deosebiri la A. Bongiu, *Cîteva observaţii*, în „Buletinul Monumentelor Istorice" nr. 4. 1970, p. 53, nota 20. Totodată vrem să atragem atenţia că în partea de jos a peretelui sudic al pronaosului este pictată în alb o cruce cu următoarea inscripţie (scrisă cu litere chirilice în româneşte): „Cruce a lui (în slavonă de nuanţă ucraineană) scris Alezander Ponehalski"; pe peretele estic există mai multe inscripţii scrise foarte neglijent cu cărbune (?), şi aproape ilizibile, dintre care am putut descifra doar: „de... au murit de ciumă 1742" şi „scris-am eu popu Ma(rinca) din Călineşti" (alături de o cruce); alte inscripţii şi mai neglijente sînt indescifrabile; printre ele sînt desenate foarte stîngaci nişte capete de mort (?). O „ciumă mare" care a făcut ravagii în Maramureş în 1710 (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 211—212, nr. 784) este pomenită şi la Călineşti (*Ibidem*, p. 70, nr. 239), iar o a doua ciumă este într-adevăr menţionată în 1742 (*Ibidem*,p. 211—212, nr. 784, p. 152, nr. 155 şi p. 64, nr. 214).

110 Dimensiunile iniţiale ale bisericii din Călineşti—Căieni, de plan dreptunghiular, cu absidă poligonală în decroş, erau: lungimea 10,65 m, lăţimea 4,30 m şi înălţimea interioară maximă (în naos) 4,90 m. Biserica a fost lărgită (probabil începînd din 1800, apoi în perioada 1814—1815 — cf. Tit. Bud, *Date istorice*, p. 35) prin desfiinţarea parţială a pereţilor nordici ai pronaosului şi naosului şi prin prelungirea spre nord (cu încă 3,20 m) a pereţilor de vest şi de est, aşa încît naosul şi pronaosul să formeze împreună un plan aproximativ pătrat (7,80 m × 7,50 m). Cu aceeaşi ocazie s-a adăugat probabil şi pridvorul (6,50 m × 4 m) pe latura sudică.

111 Reprezentarea lui Dumnezeu-Tatăl cu plete şi barbă albe a fost figurată în arta bizantină după o descriere din viziunea lui Daniil (7,9), L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955—1959, tome II, *Ancien Testament*, p. 7.

112 „Geneza", 1, 1—30 şi 2, 1—4, 18—24.

113 *Acoperămîntul Maicii Domnului* se referă la strofa 24 a „Imnului Acatist" în care Fecioara protectoare, căreia îi este adresată această strofă, este asociată cu „Cortul mărturiei", el însuşi simbol marial şi al întrupării lui Hristos, P. Henry, *Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akathiste dans la peinture murale extérieure de Bukovine*," în „Mélanges Ch. Diehl", II, 1928, p. 33—49 (în special p. 46).

114 *Înălţarea Sf. Cruci* ilustrează momentul în care, în cadrul unei ceremonii care a avut loc la Constantinopol în secolul VII, lemnul sacru al sfintei cruci a fost înălţat pentru prima oară de patriarh în faţa mulţimii pentru a fi adorat (cf. Ebersolt, *Les sanctuaires de Byzance, Recherches sur les anciens trésors de Constantinople*, Paris, 1921 p. 7—8.

115 Tema este de origine apuseană şi apare tîrziu în lumea ortodoxă, către sfîrşitul secolului XVII, probabil prin filiera unor gravuri occidentale. Dar, în timp ce în lumea occidentală a sfîrşitului de ev mediu această temă era legată de apariţia unui curent general ce tindea spre sublinierea naturalistă a *Patimilor lui Iisus* (înmulţirea rănilor din care ţîşnesc şuvoaie de sînge, Iisus „stors" de sînge), ilustrate în două reprezentări — *Iisus Fîntîna Vieţii* şi *Teascul Mistic*, în mediul cultural de tradiţie bizantină, tema este preluată numai după ce s-a operat eliminarea detaliilor naturaliste şi înlocuirea lor prin elemente simbolice, cu adînci înţelesuri euharistice. Astfel, în Orientul creştin teina apare sub forma *Hristos — Viţă de Vie*. Schimbarea efectuată este deosebit de semnificativă: Hristos nu „este stors", ci oferă el însuşi vinul dătător de viaţă din ciorchinele care îi iese din trup — cf. G. Popescu-Vîlcea, *O replică ortodoxă a temei iconografice occidentale „Pressoir mistique"*, Bucureşti, 1963, extras din „Biserica ortodoxă română", an. LXI, nr. 1, 3. În Transilvania, această reprezentare e deosebit de frecventă în mediul rural în tot secolul XVIII, în icoane pe sticlă şi pe lemn şi în xilogravuri. Larga răspîndire a acestei teme se datorează şi potrivirii sale cu mai vechi tradiţii populare, întărite de legende apocrife, cum ar fi povestea viţei de vie (care a răsărit dintr-o rochie pătată de sîngele lui Hristos, ascunsă în pămînt de soţia lui Pilat) (sau ciclul de colinde care au ca temă o dispută pentru întîietate între floarea grîului, a mărului şi a vinului), cf. N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, Bucureşti, 1974, vol. II, p. 113—116.

116 Este vorba despre scena relatată în „Cartea Regilor", III, cap. 18, în care Dumnezeu cel adevărat „răspunde cu foc" la chemarea proorocului Ilie, aprinzînd jertfelnicul său şi demascîndu-i astfel pe proorocii zeului Baal.

117 Sînt reprezentaţi episcopi celebri ai lumii creştine şi nu „patriarhi" din „Vechiul Testament", I.D. Ştefănescu, *Arta veche a Maramureşului*, p. 130.

118 I. D. Ştefănescu, *ibidem*, remarca alegerea făcută de pictor în reprezentarea cu predilecţie a unor „episcopi cărturari şi mari predicatori", în timp ce în Ţara Românească şi Moldova sînt înfăţişaţi episcopi „doctori" teologi, alături de „făcători de minuni" şi „mărturisitori".

119 Unii sfinţi naţionali sirbi sînt asociaţi datorită rolului pe care l-au avut în fondarea şi stabilirea prestigiului bisericii lor ortodoxe. Reprezentarea lor apare în iconografia sîrbă din secolul XV şi trece apoi în secolul XVI în Rusia, cu ocazia migrării unor călugări sirbi.

120 Temele reprezintă o selecţie faţă de indicaţiile erminiilor — cf. V. Grecu, *Cărţi de pictură bisericească bizantină*, Cernăuţi, 1936 p. 106—107.

121 „Zis-au Isus mîncaţi pita din munca a lu vostru", notează plastic inscripţia.

122 O legendă rabinică, preluată de „Glosse ordinaire", povesteşte, bazîndu-se pe un pasaj din „Geneză" (4, 23.25), cum Lameh, un descendent al lui Cain, fiind orb, îl ucide din greşeală pe rătăcitorul Cain, blestemat de Dumnezeu, apoi îşi ucide din furie, pe unul din fiii săi, Tubalcain, cel care, din eroare, i-a condus mîna în această tragică vînătoare, L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 59.

123 Asimilarea lui Iisus cu Bunul Samaritean s-a produs de timpuriu în iconografie. În acest sens a devenit frecventă şi asocierea acestei teme cu scenele *Ispita şarpelui* şi *Alungarea din rai* pentru a sugera ideea răscumpărării omenirii (căzute datorită păcatului originar) prin prezenţa mîntuitoare a lui Iisus care, ca şi Bunul Samaritean, „pansează" rănile umanităţii şi o conduce spre casa (= biserica) care îi va aduce salvarea, L. Réau, *Iconographie*, II, *Nouveau Testament*, p. 332.

124 Fapt cu atît mai straniu, cu cît hramul bisericii pare să fie „Naşterea Născătoarei de Dumnezeu" — cf. I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 66, nr. 222 şi p. 67, nr. 223.

125 Pe lîngă sensul eshatologic, tema capătă în Maramureş o semnificaţie specială prin identificarea lui Lie cu un duşman al localnicilor, înveşmîntat cu piese nespecifice portului popular zonal.

126 Sf. Anton cel Mare (250—356), patriarhul cenobiţilor, este considerat „părintele călugărilor din Occident".

127 Sfîntul Petru din Alexandria, condamnat la moarte şi închis într-o

celulă, are o viziune prin care este prevenit să nu-l admită la împărtășanie pe Arie, ereticul, deși erezia acestuia încă nu avusese loc; sfîntul prevestește astfel viitorul și atrage atenția asupra faptului că împărtășania trebuie să fie refuzată ereticilor (G. Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, „Mélanges Ch. Diehl", II, p. 102); tema amplasată în naos a fost, astfel, de timpuriu consacrată ca act de fermă condamnare a ereziilor (S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme des églises byzantines du XIII-e siècle*, „Symposium de Sopocani", 1965, p. 55).

128 Pictura pronaosului cuprinde doar peretele estetic și se încheie cu o bandă marginală verticală pe nord-est și sud-est.

129 Tema se bazează pe o populară legendă hagiografică a vieții sf. Vasile cel Nou, intrată în literatura noastră la sfîrșitul secolului XVII și începutul secolului XVIII. Sufletul pornește spre cele 24 de vămi cerești, în care îngerul său păzitor răspunde învinuirilor aduse de diavoli cu faptele bune înscrise în cursul vieții. Păcatele mărturisite, pentru care omul s-a căit și a ispășit canon, sînt șterse din cărțile negre ale diavolilor. Este demn de remarcat faptul că, pe lîngă păcatele „clasice" pomenite de legenda vieții sf. Vasile cel Nou, pictorul a introdus note particulare, legate de realitățile sociale locale — (v. N. Cartojan, *Cărțile populare*, vol. II, p. 202—209). Tema fusese ilustrată și în pictura murală exterioară din Moldova, la Probota, Humor, Moldovița, Arbore și Voroneț (Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturilor exterioare moldovenești*, II, „Studii și cercetări de istoria artei" 1/1972, p. 38—40).

130 *Vama I:* Diavolul: „Acela nu îm(blă) la beserică în toată Duminica și sărbătoare". Îngerul: „Au făcut rugăciune acasă și multe mătănii cu lăcrămi și ertat Hs."
Vama II: Diavolul: „Acela n-au (a)sculat de tata-seu și de muma sa". Îngerul: „Pe bătrîni părinți a ținut în casa sa pînă la mo[a]rt[e]ă".
Vama III: (se păstrează numai răspunsul îngerului) „s-au spovedit și au dat milostenie și ertat Hs."
Vama IV: (se păstrează numai răspunsul îngerului) „S-au spovedit și au făcut sorocu său".
Vama V: textul distrus.
Vama VI: (se păstrează fragmentar răspunsul îngerului) „Au postit Vineri(le) și Miercuri(le) / și l-au ertat / Is. Hs."
Vama VII: nu se poate citi decît cuvîntul „mare" din acuzația diavolului. Îngerul: „Au crezut în șapte taine ale bisericii și ertat Domnul Hs."
Vama VIII: Diavolul: „(Femeie) de (bărbat) au despărțit." Îngerul: „Înainte moarte s-a ispovedit și s-a pocăit".
Vama IX: Diavolul „Au giurat strimb și pi frate seu la... datu". Îngerul: „O sută de liturghie au idimitu".
Vama X: Diavolul: „Acela au muncat ... (o) amenilor și singele lor au varsat." Îngerul: „Au postit șepte ani și mult...".
Vama XI: Diavolul: „Popa carile s-au ... cu alta mu(ere)". Îngerul: „Au lepădat pe dînsa și să pocăitu".
Vama XII (se poate citi numai răspunsul îngerului): „Di tate s-au meantuit păcatele păntru pocăința sa". (apud V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, p. 48—49).

131 Reprezentată ca o tipică biserică maramureșeană, cu acoperiș în două ape și cu turn-clopotniță înalt, cu coif piramidal.

132 De obicei sînt figurați Avraam sau cei trei „patriarhi." Reprezentarea raiului prin cei trei „patriarhi" derivă dintr-o traducere literală a unei metafore a parabolei evanghelice a „Sărmanului Lazăr și a bogatului nemilostiv", potrivit căreia Lazăr va fi primit după moarte în „sînul lui Avraam". Prin extensie, iconografia bizantină reprezintă raiul prin cei trei „patriarhi" cu sufletele celor drepți în brațe (cf. L. Réau, *Iconographie*, vol. II, Ancien Testament, p. 138 și 154).

133 Icoana înfățișează un sfînt în veșminte de episcop, binecuvîntînd cu dreapta și ținînd în stînga o carte; inscripția greu lizibilă nu lasă să se descifreze decît: „A... iei" (Alexiei?)

134 De fapt benzile cu motive decorative nu-și găsesc locul decît în zona inferioară a timpanului peretelui vestic al naosului (un motiv linear format dintr-o succesiune de curbe ce amintesc de utilizarea unui vrej de viță de vie) și în altar (sub forma unui vrej meandric cu frunze de stejar).

135 Inscripție pe iconostas: „Din mila lui Dumnezeu și din darul Duhului Sfînt s-au milostivitu Dumnezău de s-au făcut, și s-au îndemnatu, din (în)demnul lui popa Ionaș de s-au zugrăvit besereca, de zugravul *Alekzandru Ponehalsekii* și s-au zidit această sfîntă besearecă, spre lauda lui Dumnezeu și spre izbăvirea sufletelor creștinești, și a satului tuturora, noi, (c)titorii, eu, popa Ionaș, preutul satului, și cu a sa giupănase Iura Măricuța și feciorii lor Vasilie și Toader și Grigorie, și fătuțe Ioana și Bud Toader și Opriș Vărtic și Bătă Ștefan. Anul *1760*, noemvrie 8 zile". (Aceeași lectură la A. Bongiu, *Cîteva observații*, p. 53, nota 20); o altă inscripție, care confirmă anul 1760, a fost pictată în altar, pe peretele vestic, cu patru zile înaintea celei de pe iconostas: „Iată de aceasta din mila milăstivului D(u)mnezău cine i lăcuitor nemiș: Buda i Pop Nechita și cu a sa giupănase Birtoc Năstaf, Duhul Sfînt i-au luminat și i-au îndemnat și au zugrăvit altariul cu a lor putere... 4 florinți pentru păcatele lor și... a Nechitii, Popa Ionaș, tătă-său și mă-sa lui, Salomie, ai Năstaf(ii), tatăsău Birtoc Griga... însuți Stăpine pre noi cei căzuți în multe și mari păcate ne [iartă] după mare mila ta și într-a... a satului popa Iona(ș)... fie... și au... lui 1760 luna lui noemvrie 4 zile.

136 Deși restul bisericii reprezintă o refacere, totuși programul iconografic pare complet.

137 Selecția sfinților ierarhi reprezentanți este destul de bizară. Ea cuprinde pe patriarhul Gherman (presupus autor al lucrării fundamentale de liturgică „Istoria eclesiastiki", din sec. VIII (cf. I. D. Ștefănescu, *Arta Maramureșului*, p. 100), pe arhiepiscopul Ioan al Ierusalimului (autor al povestirii în versuri despre moartea Fecioarei Maria, după care s-a inspirat *Adormirea Maicii Domnului*, cf. *ibidem*), dar și pe Serghie (Sergiu (?), papă între anii 687 și 701, (cf. *Dictionnaire des saints*, Paris, 1974, p. 196) și pe Silvestru (papă între anii 314 și 335), alături de Malahia (probabil proorocul Maleahia (v. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 383) și Teodor (în costum militar, cu crucea de martir în mînă, el nu poate fi identificat decît cu Teodor, soldatul martir, mort în 319, (cf. *Dictionnaire des saints*, p. 203), în sfîrșit Chiril (probabil celebrul patriarh al Alexandriei, care s-a afirmat în lupta împotriva lui Nestor și a docrinei sale (*idem*, p. 60).

138 „Sf. Treime la Mamvri" sau „Filoxenia lui Avraam" este în același timp o reprezentare simbolică a *Sfintei Treimi* și una dintre jertfele simbolice din „Vechiul Testament", „figură" a jertfei euharistice (L. Réau, *Iconographie*, II, Ancien Testament).

139 În *Viziunea sfîntului Petru din Alexandria* apare Iisus copil cu haina sfîșiată (de Arie, ereticul care „i-a retras Fiului consubstanțialitatea cu Tatăl"). Sf. Petru, în același timp sacrificator (ca preot) și sacrificat (ca martir) este el însuși o „figură" a lui Iisus, sacrificat și sacrificator; tunica sfîșiată este considerată un simbol al trupului lui Iisus, oferit la împărtășanie și explică plasarea temei în altar, la proscomidie (G. Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie* în „Mélanges Ch. Diehl", II, p. 106, și A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitaine et ses peintures*, în „L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge", I, p. 488).

140 Descrierea animalelor, reale sau fantastice, înfățișate cu trăsături morale, era cuprinsă în cartea numită „Fiziologul" care își are originile „în Egipt prin veacul al II-lea cînd se înmulțiseră acolo

cultura elenistică cu cea iudaică şi orientală", de unde „a trecut în Bizanţ şi a pătruns de timpuriu în Occident"; sub forma „bestiariilor", tema a avut o largă circulaţie în toată literatura evului mediu occidental iar, pe altă cale, de la bizantini a trecut la slavii sud-dunăreni; la noi a fost foarte răspîndită în literatura veche, îmbogăţind tezaurul popular de legende ornitologice. Totodată istoriile din „Fiziolog" s-au intersectat cu povestiri similare conţinute într-o altă carte populară, de cuprins moral, care apare din secolul al XVI-lea, „Fiore di virtu", N. Cartojan, *Cărţile populare*, vol. I, p. 236—242.

141 Însoţită de următoarea inscripţie, în versuri, cu iz popular: „Poruncí Dumnezeu îngerului său / Să iasă Adam din raiu său, / Că n-a ţinut cuvîntul mieu / Şi nu-l răbdai în raiu nici eu" — apud Brătulescu, *Biserici*, p. 25.

142 Personajele negative din ciclul *Patimilor* poartă adesea pe cap un fel de caschetă, identificabilă cu bicornul de modă apuseană (cel mai clar el apare la soldatul din *Încoronarea cu spini*, dar e recognoscibil şi la soldaţii din *Drumul Crucii*, *Iisus la Ana*, *Isus la Caiafa*); alte personaje negative au diferite tipuri de căciuli îmblănite, purtate în epocă de oamenii cu stare.

143 Cele cîteva inscripţii lacunare şi aproape ilizibile, plasate sub ferestrele naosului, nu ne aduc din păcate nici o informaţie: Inscripţia la „strana de-a stînga": „... împotriva svîntei s-au zugrăvi(t) pravoslavnica besereca aceştie, să nu fie cumu cinstiţiloru şi întru Hs. sf(i)nţiţi preoţi şi dascăli şi mireni acesta dumnezăească... că nu cumva hulim împotriva ei, şi mai bene să îndrepteze pre noi, mult este jitie a sf(i)nţilor părinţi"... (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 123, n. 436); Inscripţie „la strana de-a dreapta" pe perete: „... care era întru începutu, care amu auzitu, care văzutu cu ochii noştri la ceea ce şi mîinile noastre au pipăitu... arătat şi-am văzutu şi mărturisit cu sămnulu a tuturora sf(in)ţilor..." (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 123, nr. 435).

144 În sprijinul acestei ipoteze poate fi adusă şi icoana „Naşterea Fecioarei" datată 1782, care se află în biserică; (vezi şi la Marius Porumb, *Icoane*, p. 19). Merită subliniat de asemenea că în pictura murală de la Ieud apar, pentru prima oară, în opera de tradiţie postbizantină a lui Alexandru Ponehalski, primele influenţe apusene, atît în iconografie (în redactarea occidentală a unor teme), cît şi în stil (prin apariţia unor motive barocizante în decorul tîmplei).

145 L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Ancien Testament*, p. 24; dar tema se întîlneşte frecvent şi în iconografia postbizantină (cf. I.D. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie* Paris, 1932, p. 94); pe de altă parte, trebuie spus că la biserica din Budeşti-Susani, pictată în 1760, aceeaşi temă era redactată conform imaginii simbolice de tradiţie bizantină a „Sfintei Treimi la Mamvri".

146 Reprezentare inspirată din „Evanghelia" apocrifă a lui pseudo Matei; motivul cărţii, ca simbol al pietăţii deosebite a Fecioarei, apare prin secolul al XII-lea, capătă un plus de farmec prin contribuţia misterelor din secolul XV, e mult folosit de primitivii italieni şi, astfel modificat după gustul renascentist, se răspîndeşte pretutindeni, în Occident, apoi la slavi, la greci şi la georgieni (cf. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe XVe et XVIe siècle d'après les monuments de Mistra de la Macédoine et de Mont Athos, ed. II Paris, 1960* p. 78 şi 93).

147 Este vorba despre Petru Movilă, din familia domnitoare a Moldovei, pictat «în legătură cu „Mărturisirea ortodoxă", scriere atît de cunoscută şi apreciată în lumea răsăriteană», (I. D. Ştefănescu, *Arta veche a Maramureşului*, p. 130).

148 G. Millet, *Recherches sur l'iconographie*, p. 324—325.

149 L. Réau, *Iconographie* vol. II, *Nouveau Testament* p. 407.

150 G. Millet, *op. cit.*, *loc. cit.*

151 „Simon, Ion şi Petru" notează greşit inscripţia; scena îl înfăţişează pe Ioan cu ochii deschişi.

152 Reprezentarea stîngace a unei grădini înconjurate de un gard derivă din acele îndepărtate „jardins clos" din *teatrul misterelor* (L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 429).

153 Temă rar ilustrată (mai apare, de exemplu, într-o frumoasă redactare, la Mălîncrav) care ia aici o amploare specială, fiind situată chiar în centrul timpanului peretelui vestic. Personajele, situate în spatele unei mese, poartă mantii cu gulere mari de blană, iar pe cap căciuli îmblănite, de modă poloneză, sau bicornul apusean (bicornul apare de multe ori în pictura de la Ieud, întotdeauna atribuit personajelor negative); la Călineşti-Căieni, o reprezentare similară, situată pe acelaşi perete vestic, îl înfăţişează pe Iisus în faţa arhiereilor.

154 Iuda se căieşte că „a vîndut sînge nevinovat", înapoiază preţul trădării şi se spînzură (Matei, 27, 4-5).

155 Episodul cel mai frecvent reprezentat (L. Réau, *Iconographie*, II, *Nouveau Testament*, p. 439), cu trimitere la Matei, 26, 71).

156 Matei, 26, 74—75. Scenă foarte rar reprezentată, contopită de obicei în scena următoare, *Iisus la Caiafa* (L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 445).

157 L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 446.

158 Reprezentarea e şi în acest caz discretă, conformîndu-se tradiţiei bizantine şi refuzînd detaliile realiste introduse în Occident de „*teatrul misterelor*" (L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 447—448).

159 Inscripţia scenei („Visat rău femeie lui Pilat /... pre cel om nevinovat") aminteşte de visul soţiei lui Pilat, popularizat de „Evanghelia" apocrifă a lui Nicodim, conform căreia Procla, tulburată de o viziune nocturnă, îi atrage atenţia soţului ei să nu facă rău unui nevinovat (cf. N. Cartojan, *Iconografie şi folclor*, curs litografiat de istoria literaturii române vechi, 1937—1939, p. 20).

160 Redactarea scenei e discretă şi în acest caz, necontaminată de exagerările naturaliste pe care le-a căpătat tema în lumea occidentală; singurul motiv împrumutat din recuzita „teatrului misterelor" sînt cele două tije de trestie cu ajutorul cărora soldaţii împing coroana de spini pe fruntea lui Iisus (L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 458).

161 Moment ulterior *Încoronării cu spini*, care se referă la declararea lui Hristos în derîdere „rege al Iudeilor".

162 La Călineşti—Căieni, reprezentarea *Drumului Crucii* este urmată de o scenă în care apar doi soldaţi, purtători ai instrumentelor *Patimilor* (cuiele, ciocanul şi scara); în fundal se vede muntele Golgota, cu cele trei cruci înălţate şi cu un uriaş craniu (craniul lui Adam, vezi legenda după pseudo-evanghelia lui Nicodim, la N. Cartojan, *Cărţile populare*, vol. II, p. 99).

163 Reprezentare caracteristică sfîrşitului de ev mediu care se complace în a înfăţişa suferinţele omeneşti ale lui Iisus (cf. L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 464).

164 Motiv apărut sub influenţa „teatrului misterelor" (L. Réau, *op. cit.*

p. 465) sau derivat din apocrife orientale şi preluat de arta sîrbo-bizantină (I. D. Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti*, Bucureşti, 1973, p. 115).

165 Veronica nu este decît personificarea de „la vera icona" (adevărata imagine a lui Hristos), de fapt o icoană care copiază legendarul Mandylion al regelui Abgar. Prototipul acestei reprezentări, cunoscut sub numele de „Sf. Faţă de la Laon", este probabil o copie rusească din a doua jumătate a secolului XII sau începutul secolului XIII după o icoană bizantină. Mandylionul intră în iconografia bizantină în secolul XIII, cu ocazia aducerii legendarului original la Constantinopol. Introducerea lui în Occident este pusă în legătură cu transportul relicvei de la Constantinopol în Occident, după 1204 — A. Grabar, *La Sainte Face de Laon (Le Mandylion dans l'art ortodoxe)*, Prague, 1931; răspîndirea temei sub forma *Năframa sfintei Veronica* poate fi pusă sub influenţa Misterelor (cf. L. Réau, Iconographie, vol. II, Nouveau Testament p. 465.)

166 Pilat poartă o mantie largă, cu guler mare de blană, care-i acoperă umerii, şi o „căciulă poloneză", înconjurată de o fîşie de blană, după moda boierilor (cf. Alexianu, *Mode şi veşminte, cinci secole de istorie costumară*, Bucureşti, *1971*, vol. II, p. 35). Acelaşi tip de căciulă este purtat şi de alţi înalţi demnitari care întrupează personaje negative: acuzatorul lui Iisus în scena *Judecăţii la Ana*, sau unul dintre cei care-i dau banii lui Iuda.

167 La Călineşti-Căieni, *Răstignirea* e precedată de *Drumul Crucii*, cu cei doi soldaţi din scena precedentă, bătîndu-l pe Iisus în cuie pe crucea aşezată jos.

168 L. Réau, *Iconographie*, vol. II *Nouveau Testament*, p. 491.

169 Reprezentare iconografică inspirată de pseudo-evanghelia lui Nicodim (N. Cartojan, *Cărţile populare*, II, p. 99).

170 L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 541, 544—547; pentru asocierea celor două reprezentări într-o singură scenă, *ibidem* p. 542.

171 Sursa scenei se află în „Judecătorii", 14, 6; pentru semnificaţia temelor inspirate din „istoria" lui Samson, vezi şi M. Golescu, *Prea tarele Samson*, în Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice nr. XXXIII, p. 85—87.

172 Lie este reprezentat şi de data aceasta într-un port străin Maramureşului, avînd pe cap o pălărie cu calotă înaltă înconjurată de blană şi purtînd tunică scurtă, pantaloni strîmţi şi cizme înalte, pînă sub genunchi.

173 *Sf. Simion Stîlpnicul* (născut în Cilicia, cca 380, mort în Siria, în 459) s-a remarcat prin deosebita fervoare a ascezei sale, care a culminat cu retragerea în vîrful unei coloane înalte, unde a trăit, izolat de mulţimile ce-l adorau, timp de patruzeci de ani (*Dictionnaire des saints*, p. 198).

174 „Isus din cer au strigat şi Saul de pă cal au peacat. Scoală-te Saule şi mergi în Damăsc. Şi Saul în Damăsc s-au botezat... din coşarcă afară au scapat..." (inscripţia scenei, apud V. Brătulescu, *Biserici*, p. 116).

175 „În zilele acelea îngerul au grăit către Filip: mergi în Gaza şi iată un arap al Candachiei venise să se închine Ierusalimului. Şi Duhul au zis lui Filip şi au şezut cu el şi s-au pogorît în apă". (Inscripţia scenei, *ibidem*, p. 114). Scena relatează un episod din viaţa diaconului Filip, unul dintre primii şapte diaconi ai Bisericii creştine care, ascultînd porunca unui înger, merge în Gaza şi converteşte pe eunucul Candachiei, regina Etiopiei, făcînd din acesta primul păgîn botezat (*Dictionnaire des saints*, p. 174—175).

176 Să remarcăm şi cu această ocazie eliminarea temelor simbolice propriuzise cărora le sînt preferate scene narative sau cu sens moralizator evident; în cazul *Judecăţii de apoi* nu apare tronul Hetimasiei ci numai *Isus Judecător* arătîndu-şi rănile. De asemenea, trebuie subliniată redactarea identică a acestei teme pe unele icoane de factură populară (aparţinînd deci aceluiaşi mediu şi aceleiaşi perioade istorice) din Slovacia estică, ale căror similitudini stilistice cu pictura lui Alexandru Ponehalski le-am remarcat deja.

177 Aceste cete de „neamuri" străine sînt caracterizate prin diferite tipuri de costume care aparţin modei epocii: mantii largi, cu guler lat de blană — pentru evrei şi „harapi"; „căciula poloneză" cu bordura de blană — pentru evrei; „işlicul" cu fund de postav roşu — pentru „harapi"; în sfîrşit, pantalonii largi, sugerînd şalvarii — pentru turci şi tătari, alături de caracteristicul fes care apare printre căciuli înalte şi pălării (pentru similitudini cu moda epocii, vezi Alexianu, *Mode şi veşminte*, vol. II, p. 72, fig. 42, p. 152, p. 113, fig. 109).

178 La stabilirea acestei iconografii au contribuit şi legendele apocrife a căror traducere în limba română a început, pare-se, din Maramureş, de unde s-a extins şi în alte centre de veche cultură sporind în cursul veacurilor XVI—XVII şi XVIII. „Apocalipsul apostolului Pavel" şi „Călătoria Maicii Domnului la iad" fac parte dintr-un manuscris copiat în părţile de sud-est ale Transilvaniei, pe la mijlocul secolului al XVI-lea. Amîndouă aceste legende descriu chinurile la care sînt supuşi damnaţii în iad, stabilind diferite trepte şi cazne în funcţie de greutatea păcatului comis. Ecouri ale acestor texte care au circulat atît de mult în mediul rural aflăm şi în pictura bisericilor: cei care au clevetit (biserica) sînt spînzuraţi de limbă, cei ce nu s-au sculat duminica să meargă la biserică sînt întinşi pe paturi de foc, etc. (N. Cartojan, *Cărţile populare*, vol. I, pp. 81—93).

179 Mai sînt lizibile următoarele inscripţii: diavolul „Aceşti omini în beserică să au svădit, pentru aceea eu nu las", îngerul: „Du-te diavole în gios că pentru acele păcate au avut canon mare şi au ertat pre dînşii Domnul Is. Hs." (apud Brătulescu, *Biserici din Maramureş*, p. 107).

180 Asociaţia, care va deveni apoi curentă, între *Parabola fecioarelor* şi *Judecata de apoi*, conferind pildei un sens eshatologic (fecioarele înţelepte îi reprezintă pe cei aleşi, iar cele nebune pe cei păcătoşi), a apărut pentru prima oară la St. Denis, cf. E. Mâle, *L'art religieux du XIII-e siècle en France*, p. 180.

181 Sf. Cristofor a fost venerat în Evul Mediu mai ales în bisericile săteşti din Alpi, dar şi în Boemia, Slovacia, Slovenia şi Ungaria. În Transilvania el apare pe faţadele bisericilor din Strei şi Dîrlos (V. Drăguţ, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania*, în „Pagini de veche artă românească", II, p. 28, 64; dar tema există şi la exteriorul absidei bisericii Arbore, din Moldova, cf. *idem*, *Arbore*, p. 23). Totodată, sf. Cristofor este o prezenţă familiară în iconografia Contrareformei (E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, p. 369—370), dar pătrunde şi în pictura românească din Transilvania secolului XVIII deosebit de frecvent în Ţara Bîrsei).

182 Această preferinţă pentru iconografia cu tematică eshatologică era caracteristică şi picturii murale gotice de factură provincială a Transilvaniei, V. Drăguţ, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania*, p. 30.

183 L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Ancien Testament*, p. 101, 349, 356.

184 L. Bréhier, *L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris, 1928, p. 94.

185 L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Ancien Testament*, p. 351.

186 „Gîndirea vremii fiind din ce în ce mai mult orientată spre studiul naturii, spre realitate, era deci firesc — ca din ansamblul elementelor tradiţionale — să fie acum cultivate mai ales ornamentele vegetal-florale, cele geometrice (expresive pentru o lume ce gîndea abstract) rămînînd în minoritate", pentru

similitudinile cu decorul brâncovenesc, vezi Florentina Dumitrescu, *Trăsături specifice ale sculpturii în lemn brâncovenești*, în „Pagini de veche artă românească", II, p. 273.

187 Tîmpla din Ieud a fost aleasă pentru o descriere-tip a tîmplelor pictate de Ponehalski.

188 Povestea capului lui Adam se găsește în legenda lemnului crucii, foarte dezvoltată în literatura slavă și română; de asemenea într-un manuscris românesc de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea (nr. 4700 — Bibl. Acad. Rom.) cuprinzînd „Sentința lui Pilat"; monahul Epifanie notează: „Dedesubt la Golgotha este biserica mică a lui Adam și întru dînsa era căpățîna lui supt dărămătura Golgothei, deci dintr aceasta s-a numit locul căpățînei". Această notă „luminează unul din motivele cele mai răspîndite din iconografia noastră religioasă: capul lui Adam, zugrăvit aproape totdeauna sub crucea pe care a fost răstignit Mîntuitorul, pentru ca sîngele Domnului, revărsîndu-se peste capul primului om, să-l ispășească de păcatul primitiv", N. Cartojan, *Cărțile populare*, vol. I, p. 156 și 162, vol. II, p. 110.

189 L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 514.

190 A. Bongiu, *Cîteva observații*, p. 54.

191 G. Millet, *Recherches sur l'iconographie*, p. 483—488, și L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Nouveau Testament*, p. 523, presupun că dispunerea celor șapte personaje (în cazul nostru lipsesc cele două *Sfinte femei*), cu Iosif la cap și Nicodim la picioare (așa cum apar în tîmpla de la Sîrbi-Susani) este conformă cu reprezentările misterelor medievale occidentale.

192 Vezi A. Grabar, *Iconographie de la sagesse Divine et de la Vierge* în „L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge"., I, p. 559—560.

193 Inscripție pe iconostas, în colțul de nord-est: „Din mila lui Dumnăzeu și din darul Duhului Sfînt și eu am agiutorit Iosip a Iacovu cu zugravul *Alexzander Ponehalski* de lucru besericii să hie pomană întru veci de veci Amean". Inscripție pe iconostas, în colțul de sud-est: „Cu vrerea Tatălui și cu îndemnarea Fiului și cu săvîrșirea Duhului Sfînt, Amin. Bine au vrut șerbu lui Dumnezeu Borode Chira și cu soția dumisale Ahimie de au plătit de au zugrăvit acest fruntariu ca să le fie pomană dumilor sale și a tot neamul lor, *1760* luna iunie 10 zile" (apud A. Bongiu, *Cîteva însemnări*, p. 53, nr. 20). Despre acest Iosif Iacov, care l-a ajutat pe zugravul Ponehalski, știm mult mai multe decît despre zugravul însuși. Iosif Iacov era un locuitor din Sîrbi care îndeplinea în 1730 funcția de diacon, calitate în care a cumpărat un „Triodion" pentru biserică; pe acest „Triodion" notează nașterea fiului său Vasilie în 1734 (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 185, nr. 662); în 1742 participă la cumpărarea unei Liturghii editate la București (*Ibidem*, p. 182—183, nr. 659), iar în 1759 și 1760 plătește, împreună cu soția sa, Bălin Măricuța, două icoane; în 1761 este tot „diac" în Sîrbi (*Ibidem*, p. 176—177, nr. 637), iar în 1776 este „cantor" al bisericii de sus (*Ibidem*, p. 184—185, nr. 665); în 1775, cînd mai cumpără o icoană, este „dascăl" și între timp și-a pierdut probabil soția, pentru că în inscripție apare singur (*Ibidem*, p. 186, nr. 672); Iosif Iacov se sfîrșește în Sîrbi unde numele său este trecut în registrul matricol cu numele morților. (A. Bongiu, *Cîteva observații*, p. 53).

194 Faptul că pictura tîmplei bisericii din Deseși îi aparține (atît din punct de vedere iconografic, cît și stilistic) lui Alexandru Ponehalski ni se pare cu atît mai semnificativ, cu cît poate explica programul iconografic îmbogățit al tîmplelor din bisericile pictate de Radu Munteanu în Lăpuș (La Deseși el este autorul picturii murale din restul bisericii); vezi și la Dana Tarmovschi-Schuster, *Biserici din Lăpuș*, „Buletinul Monumentelor Istorice", nr. 2, 1973, p. 45.
O inscripție lacunară, aflată la baza tîmplei, menționează anul 1780 și numele unei familii de donatori, vezi la I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 9, nr. 323; V. Brătulescu, *Biserici*, p. 18; I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, p. 115, cu lecturi ușor diferite.

195 A. Socolan, A. Toth, *Zugravi ai unor biserici de lemn din nord-vestul României*, în „Marmatia", I, 1969, p. 40.

196 I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 46, nr. 169.

197 M. Porumb, *Icoane*, p. 19.

198 I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 90, nr. 317 și p. 91, nr. 323.

199 Nu știm dacă îl putem identifica pe Radu Munteanu cu „Ștefan Radu zugravu" care a pictat în 1775 un pomelnic pentru biserica Bîlenilor din Sălișteă (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 166—167, nr. 601, așa cum crede Dana Tarnovschi-Schuster, *Biserici din Lăpuș*, „Buletinul Monumentelor Istorice", 2/1973, p. 48, nr. 24— citîndu-l pe V. Brătulescu, *Biserici*, p. 122, care descifrase numai „Radu zugravu").

200 Dana Tarnovschi-Schuster, *Biserici din Lăpuș*, p. 52. După părerea noastră din opera lui Radu Munteanu nu a mai rămas în biserica din Ungureni decît pictura murală a pronaosului (pereții de vest, nord și partea inferioară a peretelui est) cu inscripția fragmentar păstrată pe peretele vestic — „Anu Domnului 1782 această tîndă... de-au zugrăvit nemeși și... au dat nemeși zloți... zloți"; de asemenea se păstrează două icoane (*Schimbarea la față* și *Botezul lui Iisus*) care deși sînt nesemnate, îi pot fi atribuite stilistic tot lui Radu Munteanu.

201 A. Socolan, A. Toth, *Zugravi*, p. 40 și D. Tarnovschi-Schuster, *Biserici din Lăpuș*, p. 50; St. Meteș, *Zugravii bisericilor române*, în „Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice pentru Transilvania" 1926—1928, Cluj, 1929 p. 118, afirmă că Nicolae Man pictează la biserica din Rogoz în 1781 și 1785.
În biserica Sfinții Arhangheli din Rogoz se află astăzi două inscripții (una în naos, pe peretele sudic și alta în altar, de jur împrejur) care menționează ambele anul 1785 ca dată a zugrăvirii bisericii; această dată este apropiată și de cea înscrisă pe două dintre icoanele împărătești care îi pot fi atribuite stilistic tot lui Radu Munteanu și care poartă inscripții de donație cu anul 1787 („Iisus Hristos" și „Maica Domnului"). Cu atît mai ciudată apare data din cea de-a treia inscripție, aflată pe peretele nordic al naosului, singura în care, alături de numele zugravilor Radu Munteanu din Ungureni și Man Nicolae de la Poiana Porcului, este pomenit anul 1717, „văleat din tătărime", cu referire poate la construirea edificiului și în nici un caz la pictarea lui.
Din pictura lui Radu Munteanu se păstrează doar decorul naosului și numai parțial cel al pronaosului.

202 „Acest jărtavnic l-au cumpărat robi(i) lui Dumnezeu aceștia Pătrăuș Eacov, soța sa Gahie, Bobocea Pașcu, soța sa Todoră, ca să le hie pomană lor și a tot neamul lor, în veci de veci, amin, 1785, de Radu Munteanu zugrav, luna lui martie în zile 31".

203 Inscripții pe icoanele care reprezintă *Înălțarea Domnului* și *Schimbarea la față* — „Pop Kiril 1787" (?), cf. și V. Brătulescu, *Biserici*, p. 19.

204 „1793 Această cruce a lui Tapașu Filip", cf. și M. Porumb, *Icoane*, il. nr. 44, 43 și 42.

205 *Contribuții la cunoașterea unor zugravi din veacul al XVIII-lea din Transilvania*" în „Acta Musei Napocensis", VIII, 1971, p. 609.

206 A. Socolan, A. Toth, *Zugravi*, p. 42—43 și Dana Tarnovschi-Schuster, *Biserici din Lăpuș*, p. 56.
În biserica din Dobric cu hramul „Intrarea în biserică a Fecioarei" se mai păstrează doar fragmente din decorul mural al pronaosului lucrate de Radu Munteanu, restul suprafeței pronaosului

și altarul fiind repictate într-o manieră lipsită de calități artistice. În aceeași biserică există icoane care îi pot fi atribuite stilistic lui Radu Munteanu, datate între 1798 și 1800, ceea ce sugerează că și pictura murală a fost executată în același interval.
Și biserica „Sfinții Arhangheli" din Dobric păstrează tot fragmentar decorul datorat lui Radu Munteanu, restrîns la suprafața naosului la care se adaugă cîteva icoane lucrate în stilul său, dintre care o „Maica Domnului cu pruncul" datată 1800; cf. și D. Tarnovschi-Schuster, *Biserici*, p. 56, care, pe baza inscripției de pe iconostas, este de părere că biserica a fost pictată de Radu Munteanu „cu probabilitate în jurul anului 1800 și nu mai tîrziu".

207 Pictura bisericii „Sf. Arhangheli" din Libotin este o imitație seacă a stilului lui Radu Munteanu, fiind cu probabilitate opera unui ucenic de-al său. Vezi în acest sens și părerea Danei Tarnovschi-Schuster, *Biserici din Lăpuș*, p. 50.

208 Cf. părerea lui A. Socolan și A. Toth, *Zugravi*, p. 44.

209 Inscripția în altar, pe perete: „În zilele... lui Bacinschi Andrei, vicarăș fiind Gheorghe Dioseghi, protopop fiind Rădnic Teodor, preot fiind Dunca Moisei, diac fiind Drăguș Todor, pentru zugrăvitu au plătit boerii satului, zugrav: Radu Muntean și Gheorghie" (vezi și la I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 90, nr. 317, cu deosebirea lecturii „boerisa Tulun" în loc de boerii satului). Inscripție în pronaos, pe perete: „1780; au plătit această tindă de o au zugrăvit jupînesele satului; (eu am scris) Radu Muntean zugrav (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 91, nr. 323); Ni se pare interesant că în această inscripție sînt menționate ca donatoare pentru pronaosul considerat „biserica femeilor" — „jupînesele satului".

210 În mod excepțional pentru bisericile maramureșene regăsim în această dispoziție iconografică a bolții naosului indicațiile erminiei pentru lăcașurile cu boltă în leagăn: „sus, în mijlocul bolții, înfățișează pe Pantocrator înlăuntrul unui cerc și la răsărit, pe cerul altarului, Fecioara", Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, 1979, p. 256.

211 Zugravul popular și l-a imaginat pe Cain împins la păcat de un diavol cenușiu; o dată cu primul omor o uriașă semilună cu chip uman, a căzut de pe cer și zace pe sol, sub Avel.

212 „Cartea regilor", II, V—13, în care se arată cum David este amenințat de proorocul Natan cu mînia divină pentru că, după ce a păcătuit cu Bethsabeea, i-a ucis soțul; David se pocăiește și pedeapsa capitală este transferată asupra copilului său, născut de Bethsabeea.

213 În arta Contrareformei tema era folosită pentru a ilustra o scenă de penitență, L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 276.

214 Scena, de o deosebită expresivitate plastică, înfățișează întreg orizontul întors cu capul în jos, o dată cu arhitecturile fanteziste ale celor două orașe; lîngă îngerul răzbunător apar, minusculi, Lot și femeile sale, dintre care una s-a și transformat în stană de sare pentru că a privit înapoi.

215 Ciclul nu se păstrează integral, unele scene fiind aproape ilizibile din cauza degradării.

216 Legendă hagiografică în care se povestește că a existat „în țara sălbaticilor care mănîncă oameni" un sfînt martir cu cap de cîine, căruia Dumnezeu „i-a dat grai pentru a-i înfrunta pe persecutorii creștinismului" (T. Gherasim *Dicționar agiografic cuprinzînd pe scurt viețile sfinților*, București, 1898, p. 348—349).

217 Scena se referă la momentul în care David deplînge moartea fiului său Abesalom care, răzvrătindu-se împotriva tatălui său, s-a declarat rege, dar a fost înfrînt în luptă și ucis („Cartea regilor", II, 18, 9—33); tema este considerată o figurare a revoltei sufletului împotriva lui Dumnezeu (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 277).

218 „Istoria" Iuditei care, prin înțelepciune și curaj, aduce victoria poporului său sortit pieirii de către generalul Holofern, a fost considerată în evul mediu occidental un simbol al virtuților castității și umilinței victorioase asupra demonului și viciilor luxuriei și orgoliului, întruchipate de Holofern, L. Réau, *op. cit.*, p. 330.

219 Gestul este o amintire a unui vechi obicei bizantin, de origine orientală, de a nu atinge direct cu mîna un obiect sfînt.

220 L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 240.

221 L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 244, 402.

222 „Pictura bisericii din *Deseși* datînd din ultimul sfert al secolului al XVIII-lea, avea o ilustră predecesoare în școala de pictură brâncovenească, ce atinsese apogeul la începutul secolului și care, prin intermediul Transilvaniei sudice, se răspîndise în tot nordul țării. Meșteri zugravi din Țara Românească vin în Ardeal și decorează monumente sătești modeste de zid sau de lemn...; se pot adăuga centrele locale de pictură de la Făgăraș, Rășinari sau Sălișteși circulația intensă a diecilor și a cărților religioase mai ales a celor tipărite la Rîmnic" (A. Bongiu, *Un zugrav din secolul al XVIII-lea: Radu Munteanu*, în „Arta", an. XVII, nr. 11, 1970, p. 18).

223 Reprezentarea „frîncilor" printre neamurile condamnate în scena *Judecății de apoi* ilustrează conflictul surd dintre Imperiul austriac și Franța aflată în pragul revoluției (*Ibidem*, p. 20).

224 În legătură cu uniforma husarilor, vezi detalii la M. Leloir, *Dictionnaire du costume et de des accessoires, des armes et des étoffes, des origines à nos jours*, Paris, 1951, p. 191—192

225 Biserica a fost adusă în Oncești din Craiova, pe apa Talaborului, Tit Bud, *Date istorice*, p. 51. Actualmente ea se află în Muzeul în aer liber din Sighetu Marmației.
Numai pictura „ciboriului" a fost executată în 1802 de Nicolae Famokevici, același care, în 1800, picta altarul de la Sîrbi-Susani, I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 143, n. 525, p. 186, n. 670, cu corectarea numelui Famokevici în loc de Falincevici la A. Bongiu, *Cîteva observații*, p. 53, n. 18.

226 Pentru că se spune că diavolii, îngeri căzuți, îl „maimuțăresc" pe Dumnezeu. Culoarea lor neagră sau roșie se aseamănă smoalei sau focului iadului și e aleasă prin opoziție cu albul îngerilor, L. Réau, *Iconographie*, II, Ancien Testament p. 733.

227 Șarpele este în iconografia creștină un simbol al răului, legat de păcatul originar, iar solzii erau considerați în Evul Mediu un semn al impurității, *ibidem*.

228 I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 13, n. 41, p. 59, n. 201, p. 121, n. 427, p. 44, n. 166, p. 41, n. 158, inscripții de donație pe un pomelnic și pe cărți din anii 1741, 1748, 1763, 1784 și 1788.

229 Fapt semnificativ dealtfel, deoarece în Maramureșul istoric comanditarul era cel mai adesea colectiv, reprezentînd întreaga comunitate sătească; în actualul județ Maramureș au mai fost semnalate și alte portrete de personaje laice, aflate în bisericile din Posta, Coaș, ș.a., vezi A. Socolan, A. Toth, *Zugravi*, p. 52.

230 Inscripție pe tabloul ctitorului de la Cuhea: „Pentru iertarea păcatelor sale și pentru părinții săi morți — la anul 1754 — nobilul pan Vasili Samplonțai cu doamna sa Ivona și cu șapte fii ai săi a ridicat casa Domnului și a pictat-o".

Tabloul și jilțul ctitorului au fost fixate la locul lor în naos înaintea executării picturii murale, deoarece aceasta lasă în rezervă suprafețele corespunzătoare lor de pe perete.

231 Reîntîlnim aceeași pecete cu o capră, alături de un „Sigillium posessionis Borșa 1786" pe un document în care locuitorii Borșei atestă, la 1801, „ostenelile" lui „Soplonțai Pavel, giurat mare... mai adevărat părinte și stăpînitor al eraşului de sus", N. Iorga, *Studii și documente* vol. XII, doc. XIII, p. 238.

232 Răzvan Theodorescu, *Portrete brodate și interferențe stilistice în Moldova epocii lui Ieremia Movilă și Vasile Lupu*, în „Itinerarii medievale" București, 1980, p. 156 (cu bibliografie).

233 *Ibidem.*

234 Această imagine se leagă de oficierea în altar a ritualului de „sacrificare a mielului mistic", în timpul căruia din prescură sînt extrase miride (părticele) triunghiulare adresate intercesorilor, printre care și sfîntului Ioan Botezătorul, cf. N. Cabasilas, *Tîlcuirea Dumnezeiești Liturghii*, București 1946, p. 70.

235 I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, p. 113 consideră că reprezentarea „... ilustrează o temă rară, inspirată dintr-un condac al Acatistului Bunei-Vestiri"

236 Imagine-simbol a euharistiei folosită în mod curent în iconografia Contrareformei, E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, p. 338.

237 Eustratie și Vlasie, la I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, p. 112.

238 Episoade cu sursa în „Judecătorii" 16, 3, 9, 29—30; episoadele smulgerii porților din Gaza și dărîmării templului au fost socotite simboluri ale învierii.

239 „Geneza", 33, 12; episodul fugii castului Iosif de soția lui Putifar a fost considerat o aluzie la Patimile lui Iisus. Iosif nu se lasă sedus de soția lui Putifar, (întruchipare a Sinagogii), și fuge pierzîndu-și mantia, dar nu și sufletul, precum Iisus își va lăsa pe cruce doar corpul său sacrificat; cf. L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 161.

240 Cunoscuta legendă biblică era considerată în arta Contrareformei o imagine simbolică prevestitoare a „Vizitației" în care Ozias primind-o pe Iudit învingătoare este asemănat cu Elisabeta întîmpinînd-o pe Fecioara Maria victorioasă asupra diavolului, E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, p. 342.

241 Focul iadului cuprinde păcătoși nominalizați: „clevetitoare", „fermecătoare", „cei care știu petrece", etc., etc. într-o foarte detaliată cronică a realităților sociale rurale. (vezi V. Brătulescu, *Biserici*, fig. 176).

242 O reprezentare foarte asemănătoare se află pe ușa bisericii din Botiza, însoțită de inscripții păstrate fragmentar, care fac trimitere la *Judecata de apoi*: „Fiți gata că nu știți dzoa, nice ceasul, cînd Domnul nostru va veni", V. Brătulescu, *Biserici*, p. 98.

243 Tema, de origine constantinopolitană, a trecut în Rusia încă din secolul XII, unde a fost cunoscută sub denumirea „Pokrovul" Maicii Domnului; imaginea de la Cuhea este similară redactărilor curente în icoanele rusești unde apar sf. Andrei și Roman melodul în fruntea celor două cete de călugări și arhierei care se adăpostesc sub vălul protector al Maicii Domnului. (L. Réau, *Iconographie*, II, *Nouveau Testament*, p. 74; v. și Lathau, *Le thème iconographique du Pokrov de la Vièrge*, în „Mélanges Uspenski", Paris, 1932). În același timp, ca temă cu caracter eshatologic, scena este „frecventă în iconografia germană medievală" — și „poate fi întîlnită în picturile murale gotice din Transilvania, fie direct încorporată în Judecata de apoi... fie izolată, dar întotdeauna la loc vizibil (V. Drăguț, *Iconografia* picturilor murale gotice din Transilvania, p. 26).

244 A. Socolan, A. Toth, *Zugravi*, p. 53.

245 Marius Porumb. *Icoane*, p. 18.

246 C. Nicolescu, *Icoane*, p. 19; M. Porumb, în *Icoane*, p. 20, observa că „dacă în decorul sculptural al icoanelor maramureșene alfabetul plastic baroc pătrunde încă din prima jumătate a veacului, pictura zugravilor din această parte a țării adoptă formele de exprimare, de compoziție și cromatică a stilului, abia către sfîrșitul secolului".

247 La bisericile catolice din Căpleni, Carei, Satu Mare și Baia Mare; la Sighetu Marmației, bolta bisericii romanocatolice este pictată după 1775, probabil de un austriac (A. Socolan, A. Toth, *Zugravi*, p. 54—55).

248 Ucraina apuseană, cuprinsă de la sfîrșitul secolului XVI și bună parte din secolul XVII în granițele regatului polon, cunoaște prefacerile efervescente ale politicii culturale „de occidentalizare" duse de Petru Movilă; ideile propagate de Kievul ortodox aduceau cu sine „trăsăturile marcante ale Renașterii slave răsăritene", care au facilitat intrarea în circuitul spiritual românesc a valorilor occidentale majore pe care le asimilase, precum și a umanismului polonez... cu caracteristicile barocului" (Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română*, p. 94).

249 S. Makovski, *L'Art populaire en Russie Souscarpathique*, Prague, 1926, pl. 36 și 38.

250 În aceste zone se produce un interesant fenomen de sinteză între arta occidentală și cea de tradiție bizantină, fenomen de care va beneficia și pictura din Maramureșul istoric; dacă premisele acestui proces sînt puse încă din secolul XIV cînd, în 1340, Rutenia subcarpatică intră în stăpînirea regatului Poloniei și cu această ocazie, în sfera culturii occidentale, el se intensifică abia în secolul XVII, după apariția bisericii unite greco-catolice și a puternicelor influențe ale artei baroce; dar, în același timp, ca o reacție firească de protest împotriva unirii bisericilor, pictorii din Carpați păstrează contactul permanent cu țările aflate în sfera culturii bizantine și în special cu nordul Moldovei și cu Maramureșul, ceea ce face ca aici să se găsească numeroase icoane și iconostase de același gen cu cele de la nord de Maramureș (vezi în acest sens în special J. Klosinska, *Ikony*, p. 305, dar și St. Tkac, *Ikony*, p. 22—23 și Al. Fricky, *Ikony*, p. 22.

251 I. Mușlea, *Xilogravurile țăranilor români din Ardeal*, în „Arta și tehnica grafică", caiet 8, București, 1939; M. Kiss-Grigorescu, Catalogul expoziției *Xilogravura populară din Transilvania în sec. XVIII—XIX*, București, 1970.

252 M. Porumb, *Icoane*, p. 20.

253 În Rusia, rococoul e „importat" de Petru I prin arhitectul Alexandre le Blond și în special prin decoratorul Nicolas Pineau care, aduși în țară, reușesc să transplanteze aici capriciosul și elegantul stil francez care-l cucerise pe țar.

254 Hodor este numele unei vechi familii maramureșene, originare din Bîrsana, care și-a dovedit noblețea în 1752 cu o diplomă din 1691; dar cea mai veche diplomă în care apare un „Hodor de Berezanfalvo" datează din 1450 (Mihaly, *Diplome*, p. 153, nr. 1 și p. 353).

255 Inscripția care cuprinde numele pictorului și anul zugrăvirii, aflată în naos, pe peretele sudic, sub fereastră, este astăzi cu totul lacunară din cauza măririi ulterioare a ferestrei și a scurgerii apei de ploaie în jurul ei; din textul ei am mai putut descifra doar: „... în luna lui iulie în 27 de zile și... în... și a ... zugrăvit zm(eritul) zugrav Hodor Toader din Vișeul de Mijloc...". I. Bîrlea (*Însemnări*, p. 80, nr. 275) citise: „Și o am zugrăvit eu, smeritul zugrav Hodor Toader, din Vișeu de Mijloc, Dumnezeu să-l pomenească". Nu știm pe ce se bazează afirmația lui I. D. Ștefănescu (*Arta veche a Maramureșului*, p. 91) precum că pictura ar

data din 1750, căci, presupunînd că o asemenea dată ar fi putut fi citită pe peretele naosului, ar însemna că între această pictură și cea din 1809 a bisericii din Nănești, pictorul a desfășurat o activitate de 59 de ani! De asemenea, opinia lui A. Socolan și A. Toth (*Zugravii*, p. 33 și 53) conform căreia Hodor Toader și-ar fi început activitatea în 1755, ca iconar, se bazează pe o informație preluată de la V. Brătulescu (*Biserici din Maramureș*, p. 38) — potrivit căreia Hodor Toader ar fi pictat în 1755 cîteva icoane la Cornești — care preia de fapt la rîndul său o simplă afirmație a lui I. Bîrlea (*Însemnări*, p. 80, nr. 276) în care se menționează că la Cornești există mai multe icoane din 1755, fără să se specifice însă că autorul lor ar fi Hodor Toader! De altfel în biserică există într-adevăr două icoane împărătești, icoanele prăznicare și ușile împărătești, pictate în stilul lui Hodor Toader, dar toate acestea sînt lipsite de inscripția care să ne ofere numele zugravului sau anul realizării lor.

256. Tema poate fi considerată un memento la *Judecata de apoi* la care face aluzie gestul amenințător al arhanghelului Mihail, cu sabia ridicată, prezența arhanghelilor suflînd din trîmbițe ca în ziua Judecății.

257. Cele nouă cete îngerești, descrise în tratatul lui pseudo-Denis Areopagitul, „Ierarhia cerească", au fost preluate de iconografia de tradiție bizantină, dar și de cea occidentală (L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Ancien Testament*, p. 39). În istoria Contrareformei a existat, în secolul XVI, un moment de mare devoțiune față de „cei șapte arhangheli" cărora li s-a închinat o biserică la Palermo și alta la Roma, consacrîndu-li-se astfel reprezentarea iconografică; această imagine se multiplică și se răspîndește din Italia în Flandra și Germania, pînă în Rusia (unde apare frecvent în icoane din secolul XVII). Deși la Roma cultul arhanghelilor a fost curînd interzis deoarece patru dintre aceștia erau considerați apocrifi și operele de artă care îi reprezentau au trebuit să dispară, amintirea lor a rămas persistentă în veacurile următoare (E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, p. 297—300).

258. Înmormîntarea sf. Ioan Botezătorul de către discipolii săi (cu sursa la Matei, 14,22, și Marcu 6, 23) este o temă destul de rar reprezentată, (L. Réau, *Iconographie*, II, *Nouveau Testament*, p. 459).

259 Istorie apocrifă conform căreia preotul Zaharia e vestit de un înger, în fața altarului, despre nașterea miraculoasă a fiului său Ioan, viitorul Ioan Botezătorul; scena își găsește locul în altar ca prefigurare a Bunei Vestiri, L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 432.

260 *Daniil în groapa cu lei* a fost considerat simbolul sufletului salvat și o „figură" a lui Iisus care învie și iese din mormîntul pecetluit ca și groapa lui Daniil; în același sens episodul cu Daniil închis hrănit de Habacuc capătă semnificație euharistică (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 402).

261 Inscripția, fragmentară, este neclară; pare să fie vorba despre vinderea lui Iosif de către frații lui unor negustori care-l duc în Egipt („Geneza", 37, 28), temă ce prefigurează vînzarea lui Iisus de către Iuda, pentru aceeași sumă derizorie (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 181).

262 Iuda este de obicei reprezentat diferențiat față de ceilalți apostoli; în acest caz el aruncă hrana ce îi este oferită, atribuindu-i-se astfel la *Cina cea de taină* gestul care îl individualizează de obicei în *Împărtășirea apostolilor*.

263 Temă favorită a artei paleocreștine, *Ieșirea lui Ioná din chit* a fost considerată un simbol al învierii morților și o prefigurare a învierii lui Iisus; în acest sens a fost preluată de arta Contrareformei (E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, p. 336).

264 În cete, încadrate în arcade semicirculare, după cum urmează: îngeri, prooroci, apostoli, Maica Domnului cu pruncul între arhanghelii Mihail și Gavril, mucenici, mucenițe, patriarhi, împărați, împărătese, episcopi, preoți, cuvioși, sihaștri, călugări, călugărițe, cuvioase muieri, drepți, apoi „neamurile" de păcătoși, dintre care se mai descifrează doar evreii, turcii, tătarii, armenii.

265 „Curuți" era o denumire dată în sec. XVII-XVIII, în Ungaria și Transilvania, luptătorilor maghiari și români antihabsburgici, prin extensie de la numele participanților la războiul țărănesc din 1521 condus de Gh. Doja.

266 Temă inspirată din „Protoevanghelia" apocrifă a lui Iacob (N. Cartojan, *Cărțile populare*, II, p. 85.)

267 Scenă inspirată din „Evanghelia" lui Luca (1, 41) conform căreia viitorul Ioan Botezătorul, aflat în pîntecele mamei sale, Elisabeta, vara Fecioarei Maria, tresaltă, salutîndu-l pe Iisus, aflat el însuși în pîntecele mamei sale.

268 Scenă inexistentă în ciclul marial decalcată după ciclul *Patimilor lui Iisus*,

269 Episod inspirat din „Protoevanghelia" lui Iacov conform căreia unei femei care s-a îndoit de virginitatea Mariei, i s-au uscat mîinile și abia după ce, pocăită, și-a recunoscut greșeala s-a vindecat (N. Cartojan, *Cărțile populare* II, p. 88).

270 Scena se referă fie la episodul din timpul *Cinei din casa lui Simon Fariseul* (Luca 7, 38), fie la cel din timpul *Cinei din Betania*, la Lazăr, cînd o femeie numită Maria a uns cu mir picioarele lui Iisus și le-a șters cu părul ei (Ioan 12,3.)

271 Maria Egipteanca (moartă în Egipt, la 422) este o penitentă care s-a retras în deșert, unde a dus o viață ascetică, fiind în cele din urmă împărtășită înainte de moarte de Zosima, el însuși cenobit (*Dictionnaire des saints*, p. 143).

272 Această schemă compozițională a avut o foarte mare circulație; o regăsim în xilogravuri și în icoanele pe sticlă, care erau în același timp ele însele mijloace de răspîndire a tiparelor compoziționale; în pictura bisericilor din Maramureș ea apare mai ales în operele lui Hodor Toader și a discipolului său, Plohod din Dragomiresti.

273 Același costum pe care îl au și curuții pictați în pronaos, inspirat din uniforma husarilor.

274 *Bîrsana*, inscripție în naos, pe peretele nordic, deasupra ferestrei: „În anul Domnului 1806 am zugrăvit această Sfîntă beserică eu Hodor Toader zugrav... și eu Plohod ... zugravu din Dragomirești"; de asemenea, icoanele împărătești și prăznicarele poartă amprenta stilistică a lui Hodor Toader, iar pe icoana *Maica Domnului* se află și inscripția „Hodor Toader zugravu—1808". I. Bîrlea (*Însemnări*, p. 27, nr. 107) citește din inscripția aflată în naos: „Anul Domnului 1806, au zugrăvit această s(fîntă) beserică...", iar pe o icoană aflată în biserica de piatră din Bîrsana „Această sfîntă icoană este a lui Ion Hodor Toader, zugravu, se-i fie pomană, 1808" (*Ibidem*, p. 26, nr. 104).
V. Brătulescu (*Biserici din Maramureș*, p. 73): „În anu Domnului 1807 am zugrăvit această beserică ... și e ... zug..."; în același timp, la p. 61, menționează anul 1806, citîndu-l pentru ambele cazuri corect pe I. Bîrlea, *op. cit.*, p. 27.
I. D. Ștefănescu (*Arta veche a Maramureșului*, p. 103) afirmă nejustificat că inscripția din naos, perete sud, lîngă fereastră, cuprinde anul 1802.
A. Socolan și A. Toth (*Zugravi*, p. 35) sînt de părere că la Bîrsana a lucrat, alături de Hodor Toader, Ion Grad, originar din Vișeul de Mijloc, citîndu-l pe V. Moldovan, *Vizitații canonice*; nu știm însă pe ce se bazează nici această afirmație, nici cea care atribuie încă un autor (!) picturii de la Bîrsana: Puț Dumitru din Desești („socotit de tradiție unul din autorii picturilor", *ibidem*).

278 L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 50.

279 Inscripţia parafrazează vestirea canonului, în liturghie: „să stăm bine, să stăm cu frică, sfînta jertfă în pace a o aduce", I. D. Ştefănescu, *Arta veche a Maramureşului*, p. 104.

280 Reprezentarea acestei teme îşi are îndepărtata origine în asimilarea sfîntului creştin cu un zeu solar, întrupat în Jupiter; de aici provine transferul atributelor jupiteriene — bicul de foc, stăpînirea fulgerului şi tunetului, care au făcut din sf. Ilie un fel de „zeu al ploii şi focului din fulger" în credinţele populare. Schema compoziţională preia tiparul înălţării lui Jupiter. În legătură cu răspîndirea acestei teme în mediile populare (cu repercusiuni în iconografie adeseori în asociaţie sincretică cu vechi legende păgîne), vezi: L. Réau *op. cit*, *Iconographie*, vol. V, p. 348, şi, în special, V. Brătulescu, *Elemente profane în pictura religioasă: Sf. Ilie şi căruţa cu cai de foc*, Bucureşti, 1938, extras din „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice" an. XXVIII (1935).

281 I. D. Ştefănescu, *Arta veche a Maramureşului*, p. 126—127.

282 Dincolo de semnificaţia iconografică propriu-zisă a acestor teme, poate că atmosfera barocă a epocii nu este cu totul străină de preferinţa zugravului pentru teme de „ascensiune" şi „cădere", ca în *Scara lui Iacov* pe care îngerii o urcă sau o coboară, simbolizînd viaţa pasivă şi cea activă.

283 În această redactare, în care Fecioara Maria pluteşte pe nori, apare şi detaliul aruncării centurii, ca mărturie lăsată apostolilor.

284 L. Réau, *Iconographie*, vol. II, *Ancien Testament*, p. 27—28 şi *Nouveau Testament*, p. 623.

285 Idem, *Ancien Testament*, p. 39—41.

286 Scena se referă la „purificarea buzelor" proorocului Isaia de către un serafim, pentru că proorocul se considera „om cu buze spurcate... în mijlocul unui popor cu buze necurate", nedemn de a-l fi privit pe Domnul cu proprii săi ochi (Isaia, 6, 5—7).

287 Ilustrînd o legendă apocrifă, imaginea se referă la minunea arhanghelului Mihail care salvează biserica sa din Colose (Hone) de viitura apelor (în loc să înghită lăcaşul, torentul se scurge sub temelia acestuia, pe sub piatra pe care arhanghelul o indicase, lovind-o cu o prăjină), Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, p. 209.

288 L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 276.

289 Temă cu sursa în „Geneza", 14, 1—3; pentru interpretarea ei, L. Réau, *op. cit.*, p. 127.

290 Scena îşi are sursa în „Geneza" (35, 1—7) şi se referă la episodul în care Iacov, la porunca lui Dumnezeu cel adevărat, construieşte un jertfelnic şi se leapădă de dumnezeii străini.

291 „Geneza", 37, 7—10 şi 46, 1—7.

292 Scena îi reprezintă pe Avraam şi Sara aşezaţi la masă, împreună cu cei trei îngeri cu aripi roşii, care le sînt oaspeţi. „În Maramureş *Filoxenia lui Avraam* este totdeauna pusă în legătură cu jertfele din „Vechiul Testament", „figuri" ale jertfei lui Iisus, şi cu ideea „treimii" (I. D. Ştefănescu, *Arta veche a Maramureşului*, p. 126).

293 Conform unei legende de origine constantinopolitană, capul Sf. Ioan Botezătorul, ascuns de Irodiada într-un vas de aur, a fost găsit de nişte călugări şi transportat la Constantinopol. (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 462); conform erminiei, scena ilustrează „întîia aflare a capului Mergătorului înainte", descoperit de doi călugări (V. Grecu, *Cărţi de pictură bisericească*, p. 248—249).

294 „Geneza", 4, 23—25.

295 Scena îşi are sursa în *„Cartea lui Iosua Navi"* (5, 13—15), acestuia îi iese înainte „căpetenia oştirii Domnului" cu sabia scoasă şi îi ordonă să se descalţe, căci locul pe care stă e sfînt.

296 „Judecători", 6, 21; pentru semnificaţia scenei vezi L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 230.

297 L. Réau, *Iconographie*, II, *Nouveau Testament*, p. 436—437 (cu sursa în *Luca*, 22, 51).

298 Prezenţa acestui episod din viaţa Sf. Ioan cel Nou, patronul Moldovei, se leagă de un eveniment important, relativ contemporan cu pictarea bisericii din Bîrsana: întoarcerea moaştelor Sf. Ioan cel Nou la Suceava, în 1783, în urma vizitei lui Iosif al II-lea în Bucovina (S. Reli, *Alaiul militar la repatrierea moaştelor sf. mare mucenic Ioan cel Nou*, Cernăuţi, 1937).

299 Dintre aceştia am putut descifra doar cîteva nume de prooroci, pictura fiind destul de degradată: Naum, Varuh, Ion(a), Ieremie, Osie, Sofon, Agheu, Amos.

300 Avacum, Ghedeon (cu lîna), Ilie (cu un cuţit), Iacov (cu scara), Aron (cu un toiag înfrunzit), Daniil (cu o piatră), Ezechil (cu uşa) şi Isaiia (cu cărbunele aprins ţinut în cleşte).

301 Nu am putut descifra decît numele a trei din cei patru profeţi prezenţi la *răstignire*: Zaharia, Solomon şi David.

302 *Văleni* (biserică demolată), „în biserica bărbaţilor, pe perete, de-a dreapta: Şi am zugrăvit eu, Hodor Toader, din Vişeu-de-Mijloc, 1807"; „de-a stînga: O au zugrăvit această sf(întă) beserică în anu D(o)mnului 1807" (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 204, nr. 756 şi 757).

303 *Năneşti* (biserică demolată), „la strana din dreapta, pe iconostas": Şi am zugrăvit această sfîntă biserică eu Hodor Toader, zugrav din Vişeu-de-Mijloc, pentru o sută de forinţi, fără de altariu" şi „de-a stînga: În anul Domnului 1809 s-au zugrăvit această sfîntă biserică cu cheltuiala satului ... etc." (*Ibidem*, nr. 514 şi 515).

304 V. Brătulescu, *Biserici din Maramureş*, fig. 120, 121, 122, 123, 124 şi 125.

305 Budeşti—Josani, inscripţie pe o icoană în altar: „Acest altar, cu icona laola(l)tă, pă prestol, au plătit Dragoş Matei şi cu so(a)ţa sa, Marica, şi cu fiiul său Ştefan, să le fie pomană lor în veci,

amin. Ani de la Hs. 1812. Au lucrat Opriș Ianoș, pictor" (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 59, nr. 203).

306 Pictura altarului bisericii din Glod a fost plătită de parohul satului, după cum o dovedește inscripția de pe peretele iconostasului: „Acest sf(i)nt altar, cu icoana laolaltă, cu toată cheltuiala sa, l-au zugrăvit cinstitul Părintele Tivodar Vasile, parohușul Glodului, pentru veecinica lor pomenire, a mărădicului și a neamului. În anul Domnului de la Hs. 1829" (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 111). Tivodar Vasile a fost preot la Glod între anii 1829—1835 (cf. Tit Bud, *Date istorice*, p. 45). Executarea picturii îi poate fi atribuită lui Opriș Ianoș, prin similitudinile stilistice pe care le are cu pictura altarului din Budești—Josani.

307 O inscripție incompletă de pe bolta naosului menționează numele unui zugrav „Ioan din Bac..."; în 1798 biserica a fost, se pare, repictată de un anume Wenzel Pospitul.

308 „1810. Această sfîntă icoană pă pristolu au plătit Sima Costan, parohușu satului din Băcicoel și am zugrăvit eu Plohod Ion din Dragomirești" (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 12, nr. 10).

309 „Anul 1817, în Aprilie 27, cu voea Tatălui și a Fiului și Sfîntului Duh, amin. S-au îndemnat cu drag Popovici Ioan și cu soați(a) sa Odotiie, de au plătit acest sfînt fruntariu, de s-au zugrăvit în sfînta beserică, ca să le fiie ertare de păcate și a tot neamul lor, în veci, amin. Și am zugrăvit eu Ioan zugr(a)vu din Dragumirești", inscripție pe o icoană din iconostas (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 157, nr. 575).

310 M. Porumb, *Icoane din Maramureș*, il. nr. 46.

311 I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 160, nr. 584.

312 *Ibidem*, p. 160, nr. 585.

313 Nu se mai păstrează inscripția.

314 „... iară pintru zugrăvitu altariului au dat Petar Gheorghie și cu soața sa, Vlad Titiana, 25 de arginți... Anu 1826. Plohodu Ioan, zugravu din Dragumirăști" (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 164—165, nr. 596.

315 Din inscripția fragmentar păstrată în navă, care face înconjurul încăperii, pe poalele bolții, am putut descifra: „Cu agiutoriul lui Dumnezeu s-au zugrăvit această sf. besearică în zilele înălțatului împărat Fraților I și a mării sale episcopului diecezenese Alexie Poci, fiind vicarăș a Maramurășului pre cinstitutul domn... zugrav din D... cu soața sa Odotkie ...Ștefan... pe sama... Ungurean Toater și cu soața sa Parasca 11 de zloți, Pătrovai Simion și cu soața sa Todosie 24... a lui Pătrovai Ursu... Iară Pătrovai Iacob (?) a lui Pătrovai (?)... împărat...".
I. Bîrlea, — *Însemnări*, p. 160, nr. 584— a putut citi: „... zugrav din Dragumirăști" ceea ce ne îndreptățește să credem că era vorba despre Plohod, zugrav din Dragomirești. În altar, pe un „jertevnic" pictat în același stil ca și pictura murală a navei — deci probabil de același meșter —, se află o inscripție cu anul 1825 (cf. și I. Bîrlea, *op. cit.*, p. 160, nr. 585) ceea ce ne determină să credem că și pictura navei a fost executată în jurul aceleiași date.
O altă inscripție, aflată deasupra ușilor diaconești, se referă la pictura altarului și a icoanei pristolului: „Acest (sfînt) altariu și pristol s-au zugrăvit supt stăpînirea și din sîrguirea cinstitului domn Grigorie Roșca, parohușu Rozavlii și (viț)arhidiacon a ierașului Izii în zilele înălțatului împărat Franțisc și Mării Sale episcopului diețesenesc Alexie Poci, în anul *1823*, prin *Santner Filip, zugrav*" (apud I. Bîrlea, *op. cit.*, p. 159—160, nr. 583). În realitate, inscripția referitoare la pictura altarului (executată pe bucăți de pînză prinse pe pereți) se referă la anul 1827.

316 Scene ilustrate și la Bîrsana, cu sursa în „Geneză", cap. 7—9, interpretate ca simboluri ale sufletului salvat în „nava bisericii" (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 104—105); interpretare folosită în arta Contrareformei (E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, p. 338).

317 Temă de pedeapsă divină a îndrăznelii umane, cu sursa în „Geneză", cap. 11, 1—9; în iconografia Contrareformei era folosită ca simbol al confuziei teologice în opoziție cu ideologia clară a catolicismului, E. Mâle, *L'art religieux*, p. 338.

318 Scena se referă la episodul în care fiicele lui Lot își îmbată tatăl pentru a avea urmași dintr-însul, continuatori ai neamului („Geneză", cap. 19, 32—38).

319 Scena în care Isaac îl binecuvintează pe Iacov, în locul fratelui său Isav, întîiul născut, este considerată o prefigurare a înlocuirii „Vechii Alianțe" cu „Noua Alianță" (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 143).

320 Istoria lui Moise prunc pus într-un coș de mama sa, ca urmare a deciziei faraonului ca toți copiii evrei de parte bărbătească să fie aruncați în Nil și salvarea lui de fata faraonului („Ieșirea", 1, 22 și 2, 3—5) sînt socotite o prefigurare a lui Iisus copil în iesle și a salvării sale de la „masacrul inocenților" (L. Réau, *op. cit.*, p. 181); interpretare admisă încă în timpul Contrareformei (E. Mâle, *L'Art religieux*, p. 345).

321 Imaginea rugului care arde fără să se consume, în mijlocul căruia Dumnezeu i s-a arătat lui Moise („Ieșirea", cap. 3, 1—6), a căpătat diferite interpretări, de la aceea a lui Iisus care suferă ca om, fără ca natura lui divină să fie știrbită, pînă la aceea, atît de frecvent utilizată de simbol al maternității virginale neconsumate de flăcările dragostei carnale; în același sens, imaginea a fost considerată și un simbol al Bisericii care arde fără să se consume în focul persecuțiilor (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 185).

322 Probabil episodul în care Moise merge să ceară faraonului permisiunea ca evreii să iasă din Egipt.

323 Scena se referă la un episod petrecut în timpul exodului prin deșert, cînd Dumnezeu, pentru a-i pedepsi pe cei ce începuseră să cîrtească și să se împotrivească, trimite asupra poporului șerpi veninoși; Moise obține iertarea și leacul izbăvitor înălțînd la porunca lui Dumnezeu un șarpe de aramă pe un stîlp, pe care cei mușcați vor trebui să-l privească pentru a se tămădui, recunoscîndu-și astfel totodată implicit greșeala față de voința divină („Numerii", cap. 21, 6—8). Tema a fost de timpuriu considerată o imagine simbolică a lui Iisus pe cruce, ca „noul șarpe" eliberator de păcate și salvator (L. Réau, *op. cit.*, p. 209), așa cum o sugerează și redactarea scenei la Rozavlea, în care stîlpul ia forma crucii. În arta Contrareformei această imagine alegorică era frecvent folosită. (E. Mâle, *L'Art religieux*, p. 338).

324 Sub icoanele mobile ale iconostasului se află un alt strat de pictură, probabil anterior picturii datorate zugravului Plohod. Acest prim strat a fost ulterior acoperit de iconostas și ferit astfel de refaceri; fragmentele păstrate relevă un stil grafic linear.

325 Inscripția care însoțește imaginea se referă la „Desfrînata cea mare" din „Apocalipsul" lui Ioan (cap. 17, 3—5).

326 Uriașul ciorchine de struguri purtat de doi oameni ca mărturie a bogățiilor din „pămîntul făgăduinței" („Numerii", cap. 13, 3—24), este interpretat de iconografia creștină ca un simbol al vieții veșnice; el constituie totodată o figură a sacrificiului lui Iisus pe cruce (L. Réau, *Iconographie*, II, *Ancien Testament*, p. 211), imagine folosită frecvent în arta Contrareformei (E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, p. 338).

327 Moise, primul mare profet, poartă în mînă semnul legămîntului său și al oamenilor cu Dumnezeu; Aaron, fratele său, este, după Melhisedec, primul mare preot din „Vechiul Testament",

prefigurindu-l pe Iisus, mare preot al „Noului Testament" (L. Réau, Iconographie, II, Ancien Testament, p. 213)

328 Imaginea se referă la întoarcerea chivotului lui Dumnezeu la poporul său, după ce, fiind luat de filisteni ca pradă de război, le-a adus acestora, ca pedeapsă, numai nenorociri („Cartea I. Regi" cap. 6).

329 Inscripția explică pe larg scena: „Cînd au perit lumea de ape și cum au arătat Domnul Dumnezeu lui Noe curcubeu de pace" (ca „semn al legămîntului dintre Mine și pămînt", „Geneza", cap. 3, 13).

330 Inscripția explică alegerea acestei teme din „Vechiul Testament" ca „figură" a Răstignirii lui Iisus: „Precum au înălțat Moise șarpele pre lume pentru cei mușcați de șerpi, așa și Hristos pre cruce"; dealtfel imaginea înfățișează șarpele pus pe o cruce, ca și la Rozavlea.

331 În acest loc sînt vizibile urme din stratul anterior de pictură.

332 Inscripție plasată în naos, deasupra ușii, pe peretele vestic (sub o emblemă pictată cu acvila bicefală): „Acest sfînt hram a sfîntului Arhanghel Mihail au plătit Mihai Dumitraș, Gradu Dumitru, pintru zugră(v)itu pintru totă rudeanu lor ca să le fie pomană în veaci. În vremea ace au fost preut Mihai Popa, Ion Mihai Popa Ștefan în anul 1775 în luna lui noe(m)vrie în ziua 3"; aceeași lectură la I. Bîrlea, *Însemnări* p. 35, nr. 141, cu mici diferențe față de V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, p. 131 (și nu 1765 cum apare la A. Socolan, A. Toth, *Zugravi*, p. 33).

333 Pictura bisericii din Borșa prezintă similitudini stilistice și iconografice cu lucrările zugravului Ștefan, cel care lucrează în 1783 la Surdești și la Plopiș; despre activitatea acestui meșter în zona Chioar și în împrejurimile orașului Baia Mare, între 1783 și 1811, vezi la A. Socolan, A. Toth, Zugravi, pp. 45—51. În orice caz, nu este vorba despre „zugravul Zaharia" cum afirmă V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, p. 131 și A. Socolan, A. Toth, *Zugravi*, p. 33, căci în locul amintit de ultimii autori citați (deasupra ușii, în pronaos, pe peretele estic), se află o inscripție în slavonă (cu nuanță ucraineană) ce însoțea scena: „Tăierea capului lui Zaharia".

334 Legenda conform căreia Placidas, un general roman, s-ar fi convertit în urma unei vînători miraculoase în care cerbul urmărit, cu o cruce luminoasă între coarne, s-a dovedit a fi însuși Iisus, *Dictionnaire des saints*, p. 75—76.

335 Apud V. Brătescu, *Biserici din Maramureș*, p. 131.

336 *Ibidem.*

337 Poienile Izei, inscripție de jur împrejur, pe poalele bolții în *naos* (de la sud, pe vest și apoi pe nord): „Această sfîntă besărică s-au început a să zugrăvi în anul 1794 în zile(le) pre înălțatului împărat Franțișcu și a escelenție sa(le) episcop Andrei Baceski și vicariș Alexander... vițiarhidiacon popa Vasilie din Rozavle și s-au zugrăvit de îndemnu... lui Popa Teodor Roșca și din encă a satului... și cărsznic Ilieș Ursu, nevoitori 5 besărici(i) și au dat într-acest lucru Tomșe Grigore și cu al său frate Tomșe Ilie 20 de florinți se le fie pomană în veci la tot neamul lor și părinții Ștefan... Nekita muerii sale Cărstina Marie...".

338 N. Cartojan, *Cărțile populare*, vol. I, p. 237.

339 Este vorba despre *Cele patru vînturi dezlănțuite*, din „Apocalipsul" lui Ioan (cap. 2, 1—5), înfățișate sub forma a patru capete înaripate, înscrise pe marginea unui cerc, în interiorul căruia suflă cu putere, distrugînd tot ce întîlnesc în cale. Imaginea redă stîngaci dar sugestiv expresia dezastrului ce se va produce la sfîrșitul lumii: o amestecătură de capete și membre dislocate par a se zvîrcoli cuprinse de vîrtejul vînturilor distrugătoare. O reprezentare similară înfățișează *Învierea morților*. Pe marginea cercului, patru îngeri trîmbițează în timp ce, din mici cutii dreptunghiulare, își fac apariția, în bust, sufletele celor morți.

340 Vezi și la V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, p. 88—89.

341 Foarte probabil același zugrav care a lucrat la Poienile Izei a executat și pictura murală a bisericii din Dragomirești (astăzi în Muzeul satului și de artă populară din București); pentru similitudinile iconografice și stilistice dintre cele două monumente, vezi la At. Popa, *Biserici vechi de lemn românești din Ardeal*, în „Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice — secția pentru Transilvania" vol. VII, Cluj, 1935, p. 145—148.

342 I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 177, nr. 640 și V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, p. 14.

343 I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 199, nr. 732 și 733.

344 Deoarece am urmărit monografic activitatea principalilor pictori prezenți în Maramureș, am lăsat cu bună știință deoparte ansamblurile de pictură fragmentare, cu autori necunoscuți sau nesiguri, ca și acele nume de zugravi pe care nu le putem asocia cu precizie de o anumită operă, sau ale căror lucrări, ajunse pînă la noi, într-o precară stare de conservare, nu ne permit conturarea cu precizie a personalității lor artistice. Menționăm totuși prezența, cunoscută mai mult documentar, a următorilor zugravi care au lucrat în Maramureș:

— *Mihai Zugravul* care pictează în 1697 o cruce pentru biserica din Dragomirești (azi la Muzeul de artă R. S. România), *Inscripțiile medievale ale României, orașul București*, vol. I, București, 1965, p. 789—790, nr. 1206.

— *Ștefan Radu Zugravu*, amintit într-un pomelnic al bisericii Săliște—Bileni, „ani dila zugrăvitu bisericii 1775" (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 166—167, nr. 604).

— *Nicolai Cepschin Zugrav*, cunoscut dintr-o inscripție cu anul 1788, din pronaosul bisericii din Călinești—Susani (*Ibidem*, p. 72, nr. 255).

— *Zugravul Filip*, iscălit pe o icoană a bisericii din Strîmtura, în 1799 (*Ibidem*, p. 199, nr. 728).

— *Gheorghe Vișovan* care lucrează în 1785 icoana de hram Sf. Paraschiva și icoana Sf. Nicolae, pentru biserica din Sat—Șugatag (V. Brătulescu, *Biserici*, p. 14); de asemenea, icoanele împărătești din bisericile din Poienile Izei și din Rozavlea sînt foarte asemănătoare cu cele din Sat-Sugatag.

— *Grigorie Zugrav*, care a lucrat în 1801 și 1802 două sfeșnice din lemn pentru biserica din Dragomirești (I. Bîrlea, *Însemnări*, p. 100—101, nr. 355 și 356).

— *Falcovici Mihăiță*, menționat într-o inscripție pe ușile împărătești ale bisericii din Slătioara (*Ibidem*, p. 192, nr. 649).

După mijlocul secolului XIX încep să-și facă apariția meșteri străini:

— *Kornelius Romanowsky pictor* semnează în 1840 pe ușile împărătești ale bisericii din Apșa de Mijloc (*Ibidem*, p. 32, nr. 13).

— *F. W. Koutnik* cu fiul său *Ottokariu* pictează în 1869 biserica din Vișeu-de-Sus și în 1871 mănăstirea Moisei (*Ibidem*, p. 214, nr. 797 și 798, și p. 138, nr. 499). În 1874 Ottocariu Cutnicu lucrează la Vișeu-de-Mijloc (*Ibidem*, p. 212, nr. 788).

— *Dionisiu Iuga* de la Nicula pictează în 1899 la biserica din Botiza (*Ibidem*, p. 88, nr. 177); lucrări ale sale sînt cunoscute și în Bihor, unde semnează în 1876 și în 1881 la bisericile din Valea Crișului și din Hotar (I. Godea, Ioana Cristache-Panait, *Monumente istorice bisericești din eparhia ortodoxă română a Oradiei. Biserici de lemn*, Oradea, 1978, p. 121—122 și 216—217) de asemenea, un alt pictor care lucrează în Bihor, la biserica din Dușești, Emanuel Weiss Antal, pare să fie originar din Maramureș, „unde ar trebui să se afle și alte lucrări ale sale" (*Ibidem*, p. 95—96).

Bibliografie selectivă

BĂNĂŢEANU, TANCRED, *Portul popular din regiunea Maramureş*, Baia Mare, 1966.

BĂNĂŢEANU, TANCRED, *Arta populară din nordul Transilvaniei*, Bucureşti, 1969.

BÎRLEA, ION, *Însemnări din bisericile Maramureşului*, Bucureşti, 1909.

BLAGA, LUCIAN, *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, Bucureşti, 1966.

BLAGA, LUCIAN, *Trilogia culturii. Orizont şi stil. Spaţiul mioritic. Geneza metaforei şi sensul culturii*, 1969.

BONGIU, AUREL, *Cîteva observaţii asupra bisericii din Sîrbi-Susani*, în „Buletinul Monumentelor Istorice", nr. 4, 1970.

BONGIU, AUREL, *La peinture murale des églises en bois du Maramureş*, Thèse de doctorat de 3-e cycle, Université de Vincennes, Paris, VIII, litographié.

BONGIU, AUREL, *Un zugrav din secolul al XVIII-lea: Radu Munteanu*, în „Arta", nr. 11, 1970.

BRĂTULESCU, VICTOR, *Biserici din Maramureş*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XXXIV fasc. 107—110, 1941.

BRĂTULESCU, VICTOR, *Elemente profane în pictura religioasă: Sfîntul Ilie şi căruţa cu caii de foc*, Bucureşti, 1938, extras din „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", XXVIII, 1935.

BUD, TIT, *Date istorice despre protopopiatele, parohiile şi mănăstirile române din Maramureş*, Gherla, 1911.

CARTOJAN, NICOLAE, *Iconografie şi folclor, curs litografiat de istoria literaturii române vechi*, 1937—1939.

CARTOJAN, NICOLAE, *Cărţile populare în literatura română*, Bucureşti, 1974.

CINCHEZA-BUCULEI, ECATERINA, *Cîteva date noi despre meşterii bisericilor de lemn din Maramureş, secolul al XVIII-lea*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", seria „Artă plastică", tom. 27, 1980.

CZIPLE, AL., *Documente privitoare la episcopia din Maramureş*, Bucureşti, 1916, extras din „Analele Academiei Române, Memoriile Secţiei de Istorie", seria II, tom. XXXVIII.

DOBJANSCHI, ANA, *Icoane maramureşene din secolele XVIII—XIX*, Bucureşti, Muzeul de artă al R.S.R., 1975.

DRAGOMIR, SILVIU, *Istoria desrobirii religioase a românilor din Ardeal în secolul XVIII*, vol. I—II, Sibiu, 1920—1930.

DUŢU, ALEXANDRU, *Coordonate ale culturii româneşti în secolul XVIII*, Bucureşti, 1968.

EFREMOV, Al., *Trei icoane maramureşene expuse în străinătate*, în „Revista Muzeelor", III, nr. 2, 1966.

EFREMOV, AL., *Contribuţii la cunoaşterea unor aspecte ale picturii de icoane pe lemn din Transilvania*, în vol. „Comunicări ale sesiunii ştiinţifice a muzeelor de artă,", Bucureşti, 1966.

ENĂCHESCU, M. E., *Bref aperçu sur les églises de Maramureş*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", Bucureşti, tome IV, 1967.

ENĂCHESCU, M. E., *Circonstances ayant favorisé l'accomplissement artistique des églises en bois de Maramureş*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art", tome V, 1968.

ENĂCHESCU M. E., *Monumentalité des églises en bois de Maramureş*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Bucureşti, 1969.

FILIPAŞCU, ALEXANDRU, *Istoria Maramureşului*, Bucureşti, 1940.

FRICKLY, AL., *Icony z vychodneho Slovensku*, Kosice, 1971 (cu rezumat în limba engleză).

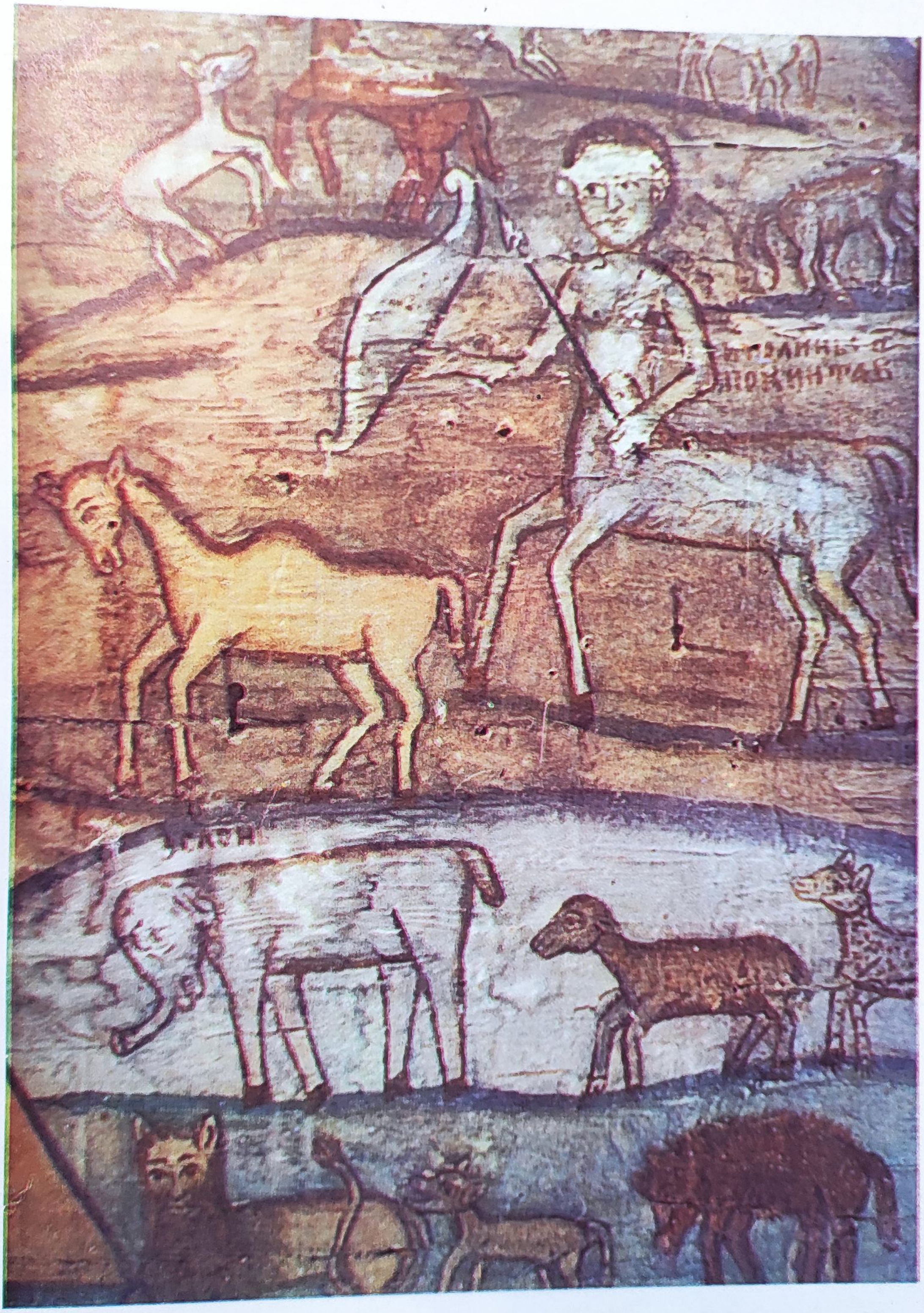
IONESCU, GRIGORE, *Arhitectura populară în România*, Bucureşti, 1971.

IORGA, NICOLAE, *Istoria bisericii româneşti şi a vieţii religioase a românilor*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, vol. I—II, Bucureşti, 1928—1930.

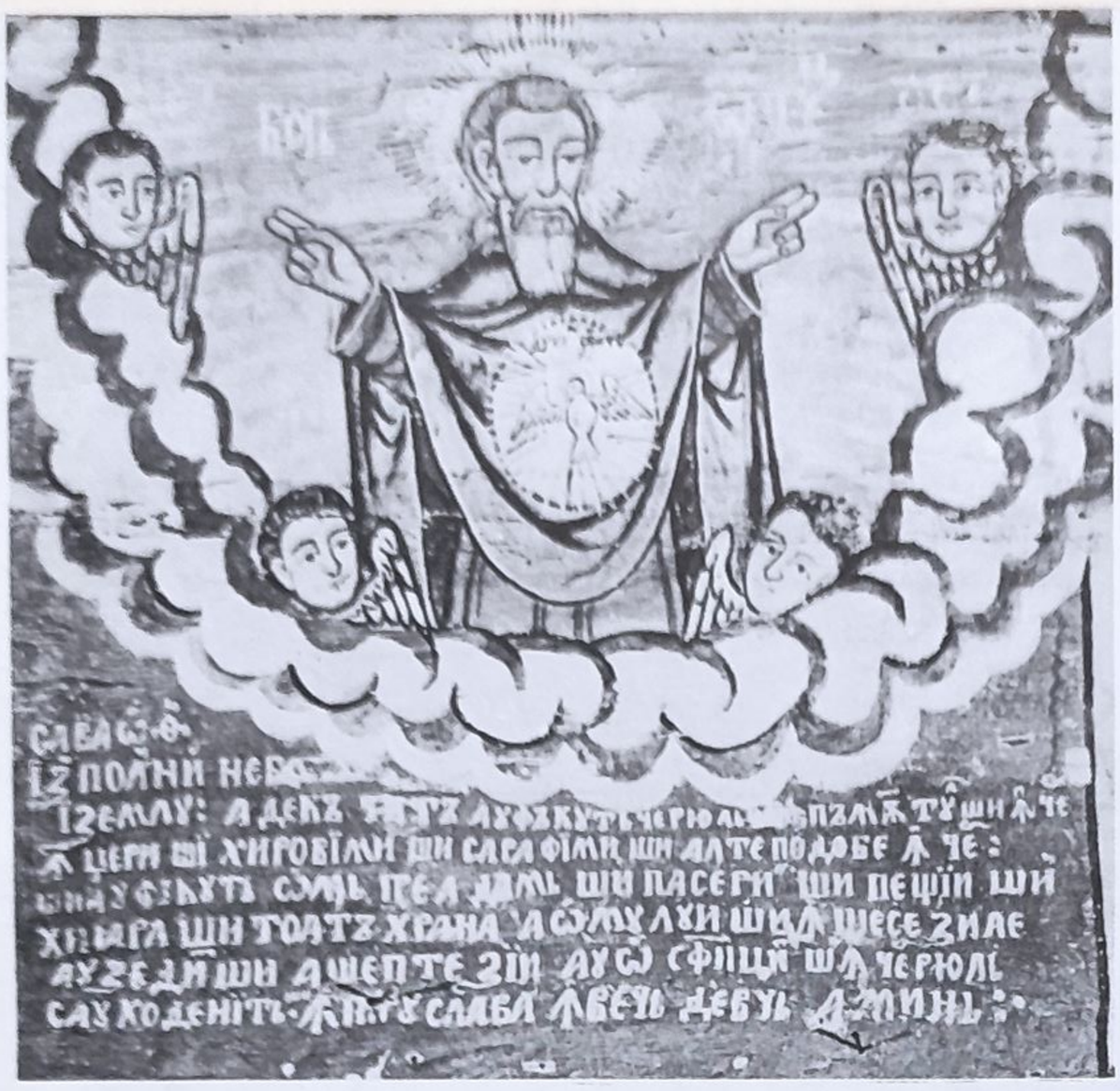
IORGA, NICOLAE, *Scrisori şi inscripţii ardelene şi maramureşene*, I, în „Studii şi documente cu privire la istoria românilor, vol. XII, Bucureşti, 1906.

IORGA, NICOLAE, *Documente românești din arhivele Bistriței*, București, 1899.
KLOSINSKA, JANINA, *Ikony*, Krakow, 1973 (Muzeum Narodowe Krakowie), cu rezumat în franceză.
KLOSINSKA, JANINA, *Ikonen aus Polen*, Recklinghausen, Ikonen Museum, 1966.
KOVACOVICOVA-PUSKAROVA, B., PUSKAR, J., *Drevne Kostoly Východného ritu na Slovensku*, Vydalo Muzeum Ukrajinskey Kultury, 1971, „Annales Muzeé Culturae Ukraniensis," Svitnik, 5, 1971 (cu rezumat în limba engleză).
MALE, EMILE, *L'art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI-e, du XVII-e et du XVIII-e siècles. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, 1932.
MAZILU, DAN HORIA, *Barocul în literatura română din secolul al XVIII-lea*, București, 1976.
METEȘ, ȘTEFAN, *Relațiile bisericii românești ortodoxe din Ardeal cu Principatele Române în veacul al XVIII-lea*, Sibiu, 1928.
METEȘ, ȘTEFAN, *Istoria bisericii și a vieții religioase a românilor din Transilvania și Ungaria*, ediția a II-a revăzută și întregită, vol. I, Sibiu, 1935.
METEȘ, ȘTEFAN, *Emigrări românești în Transilvania în secolele XVIII—XX*, ediție revăzută și adăugită, București, 1977.
MIHALYI, IOAN, *Diplome maramureșene din secolele XIV—XV*, Sighet, 1900.
MILLET, GABRIEL, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV-e, XV-e et XVI-e siècles*, Paris, 1916.
MOLDOVAN, V., *Vizitație canonică în Maramureș*, Gherla, 1916.
MORARIU, TIBERIU, *Maramureșul în organismul etnic și politic al Țării Românești*, București, 1942.
NICOLESCU, CORINA, *Icoane vechi românești*, București, 1971.
PĂCURARIU, MIRCEA, *Legăturile bisericii ortodoxe române din Transilvania, Țara Românească și Moldova în secolele XVI—XVII*, Sibiu, 1960.
PĂCURARIU, MIRCEA, *Istoria bisericii ortodoxe române*, vol. I—II, București, 1981.
PĂNOIU, ANDREI, *Din arhitectura lemnului în România*, București, 1977.
PETRESCU, PAUL, *Arhitectura țărănească de lemn din România*, București, 1974.
POP-BRATU, ANCA, *Precizări în legătură cu activitatea unor zugravi de tradiție postbizantină în Maramureșul istoric*, în „Pagini de veche artă românească", IV, București, 1981.
POPA, ATANASIE, *Biserici vechi de lemn românești din Transilvania și Maramureș*, Cluj, 1937, extras din „Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice" secția pentru Transilvania, IV, 1832—1936.
POPA, ATANASIE, *Zugravi și școli de zugravi ai bisericilor de lemn din Transilvania*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei", 1955—1956.
POPA, RADU, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, București, 1970.
POPP, MARA și NICOLAE *Două aspecte ale Carpaților polonezi — urme românești în viața pastorală a Carpaților polonezi*, București, 1936.
PORUMB, MARIUS, *Icoane ale unui zugrav anonim din veacul al XVI-lea*, în „Acta Musei Napocensis", VII, 1970.
PORUMB, MARIUS, *Contribuții la cunoașterea unor zugravi din veacul al XVIII-lea din Transilvania*, în „Acta Musei Napocensis", VIII, 1971.
PORUMB, MARIUS, *Ușile împărătești de la Oncești și Budești-Susani. Contribuții privind icoanele maramureșene din secolul XVII*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai", series Historia, fasc. I, 1971.
PORUMB, MARIUS, *Vechi icoane din Maramureș* (sec. XV—XVIII), în „Studii și cercetări de istoria artei", seria „Artă plastică", nr. 1,1975
PORUMB, MARIUS, *Icoane din Maramureș*, Cluj-Napoca, 1975.
PORUMB, MARIUS, *Pictura icoanelor din Mănăstirea Moisei și iradiația ei în zonele înconjurătoare, în veacul al XVIII-lea*, în „Marmația", III, Baia Mare.
RÉAU, LOUIS, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. I, II, III, Paris, 1955—1956.
RELI, SIMION, *Politica religioasă a Habsburgilor față de biserica ortodoxă română în secolul al XIX-lea*, Cernăuți, 1928.
ROSETTI, AL., *Lettres roumaines de la fin du XVI-e et du début du XVII-e siecles tirées des archives de Bistritza*, București, 1926.
* * * *SCHEMATISMUL diocezei Gherla*, Gherla, 1890.
SKROBUCHA, HEINZ, *Ikonen aus der Tschechoslovakei*, Praga, 1971.
SOCOLAN, AUREL, *Circulația cărții vechi românești în nord-vestul României*, în „Marmația", Baia Mare, I, 1969.
SOCOLAN, AUREL și A. TOTH, *Zugravi ai unor biserici de lemn din nord-vestul României*, în „Marmatia", I, Baia Mare, 1969.
STREMPEL, G., *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, București, 1958, vol. I.
ȘTEFĂNESCU, I. D., *Arta veche a Maramureșului*, București, 1968.
TKAC, ȘTEFAN, *Icony na slovensku*, Bratislava, 1968 (cu rezumat în limba franceză).
* * * *Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul*, vol. I, II, III, București, 1928.
ZALOZIECKY, V. R., *Gotische und Barocke Holzkirchen in den Karpathenländern*, Wien, 1926.

ILUSTRAȚII



1



2

2. ALEXANDRU PONEHALSKI *Dumnezeu-Tatăl*, Budeşti—Susani (naos), 1760.

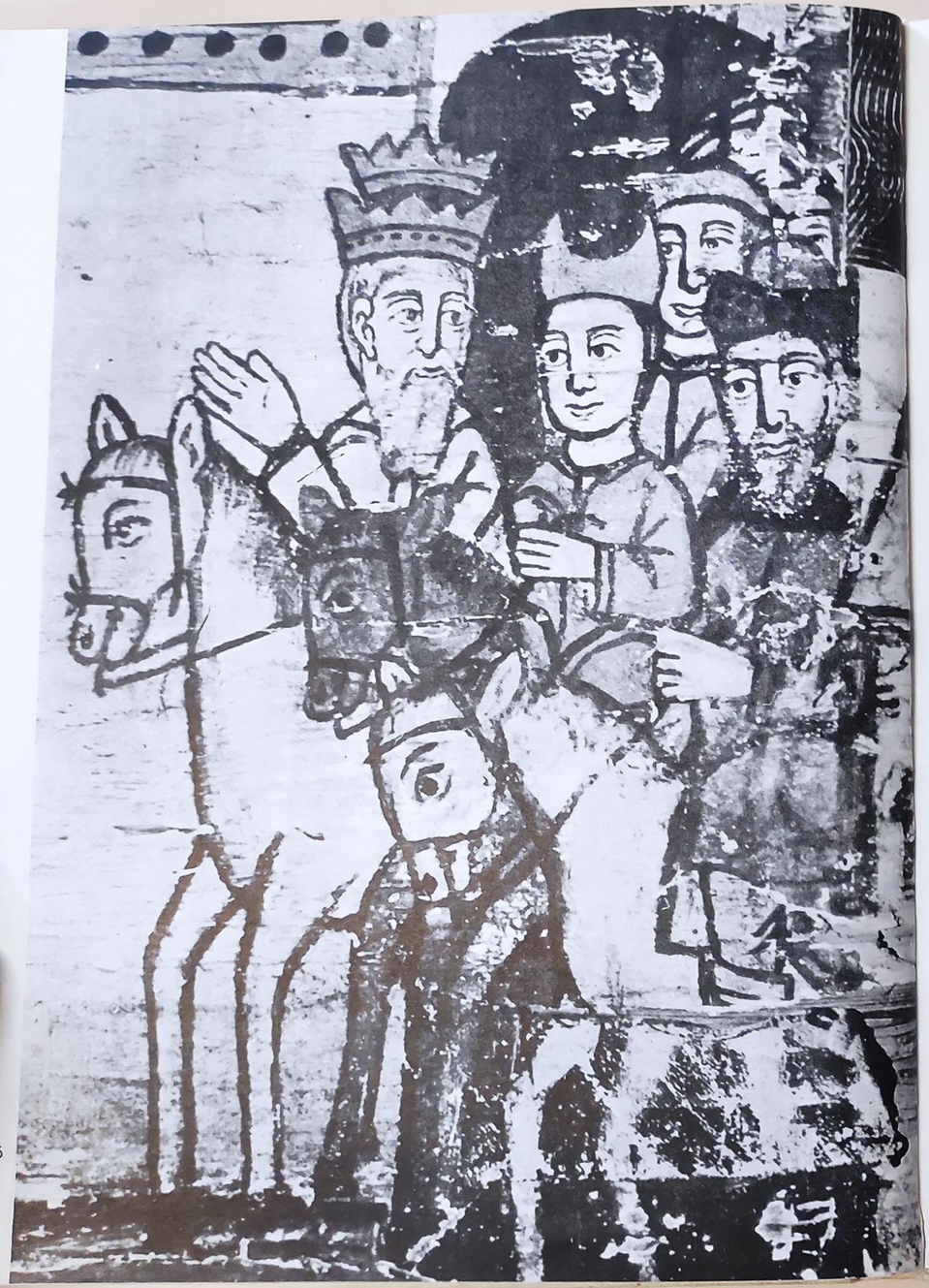
3—4. ALEXANDRU PONEHALSKI *Alungarea din rai* (detaliu şi ansamblu), Budeşti—Susani (naos), 1760.

5—6. ALEXANDRU PONEHALSKI *Drumul Crucii* (ansamblu şi detaliu), Budeşti—Susani (naos), 1760.

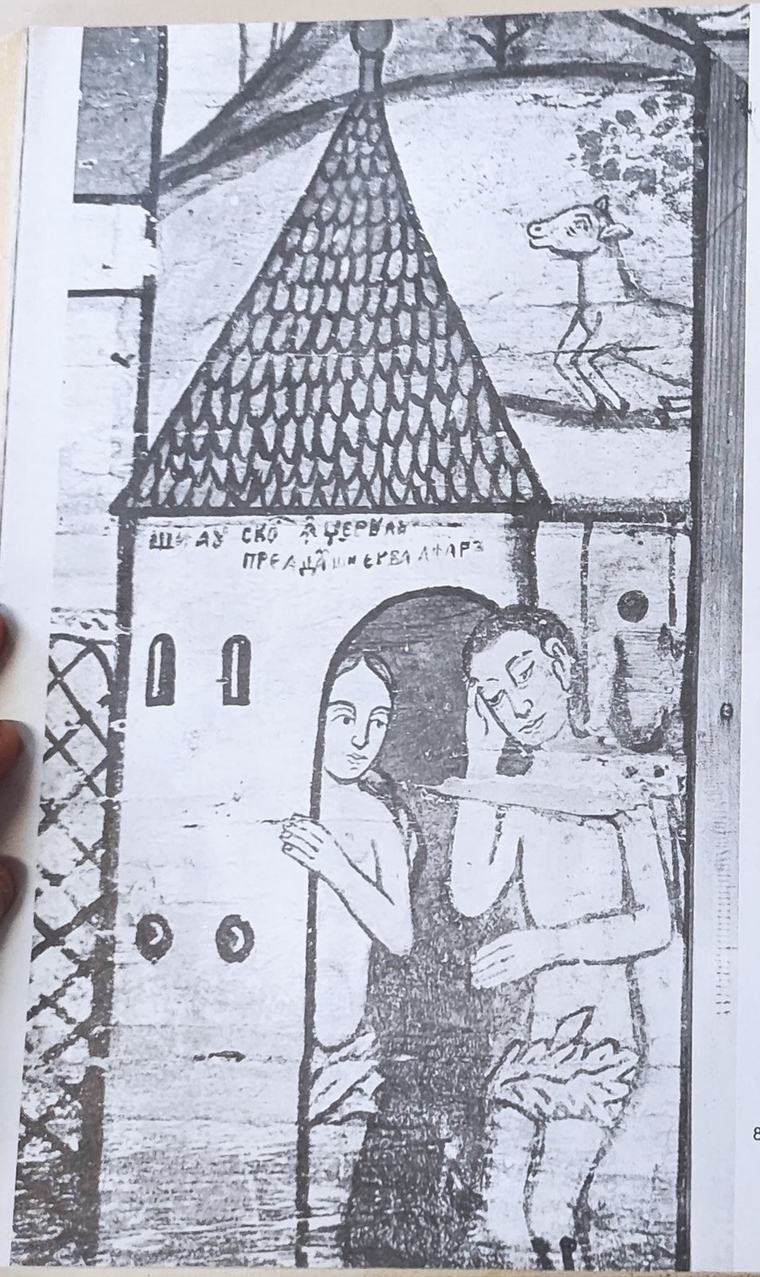
3

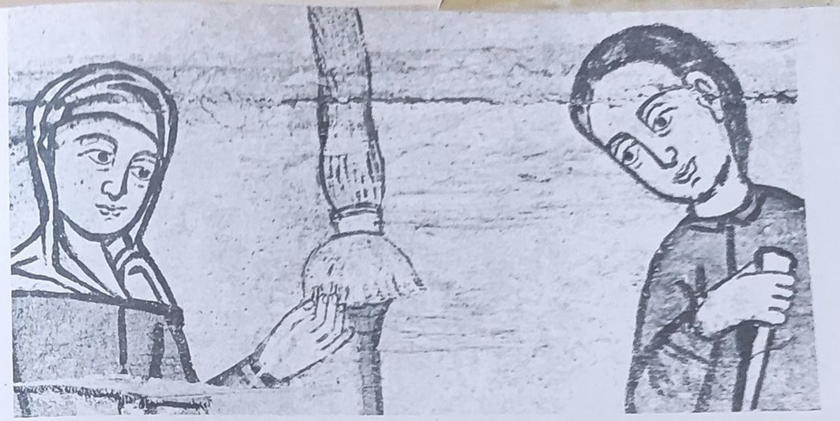
Богъ

IC XC



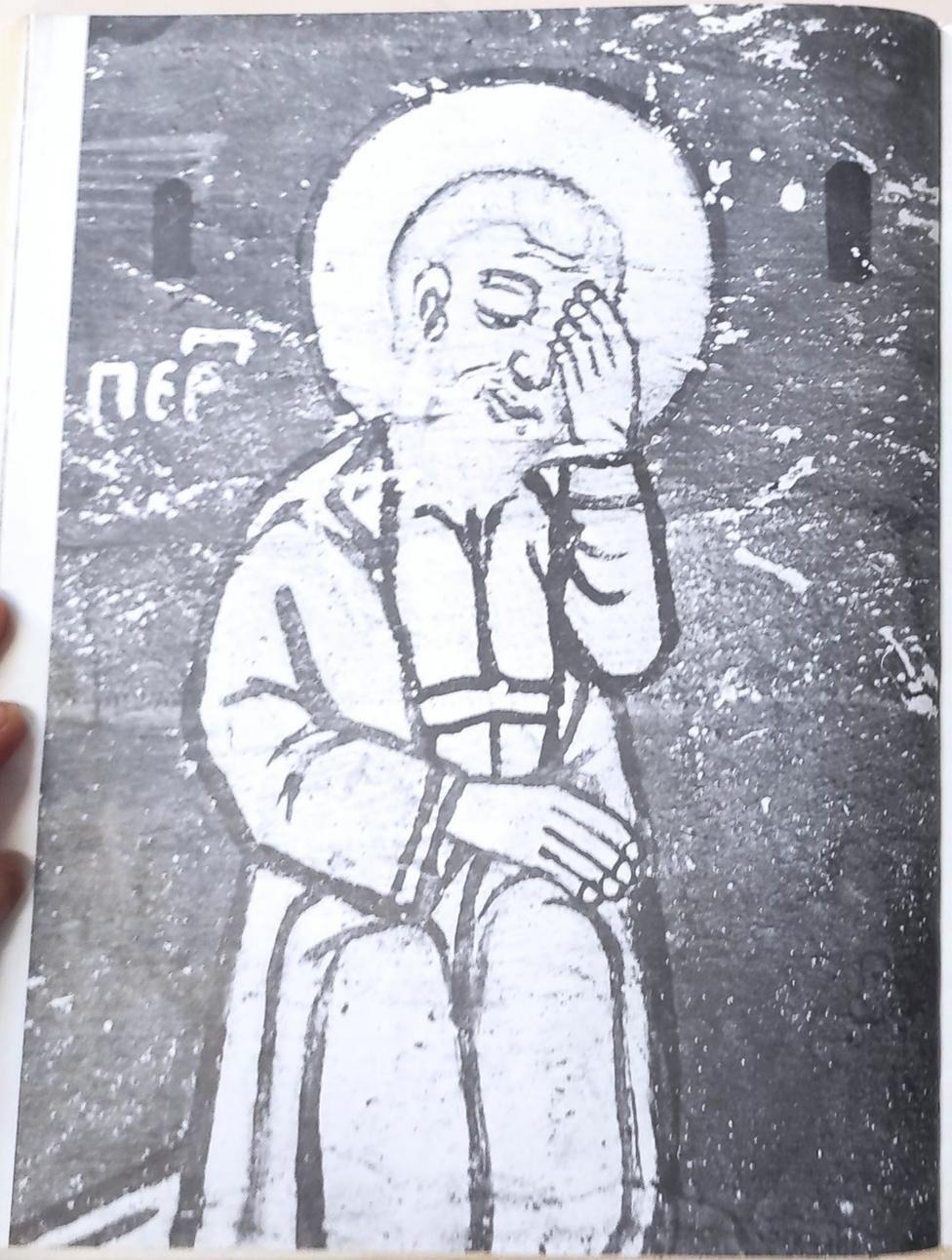
7—8. ALEXANDRU PONEHALSKI
Adam și Eva plîng la poarta raiului (detaliu și ansamblu), Budești—Susani (naos), 1760.





9. ALEXANDRU PONEHALSKI *Adam lucrează pământul și Eva toarce*, Budești—Susani (naos), 1760.

10. ALEXANDRU PONEHALSKI *Lepădarea lui Petru* și *Batjocorirea lui Iisus*, Budești—Susani (naos), 1760.

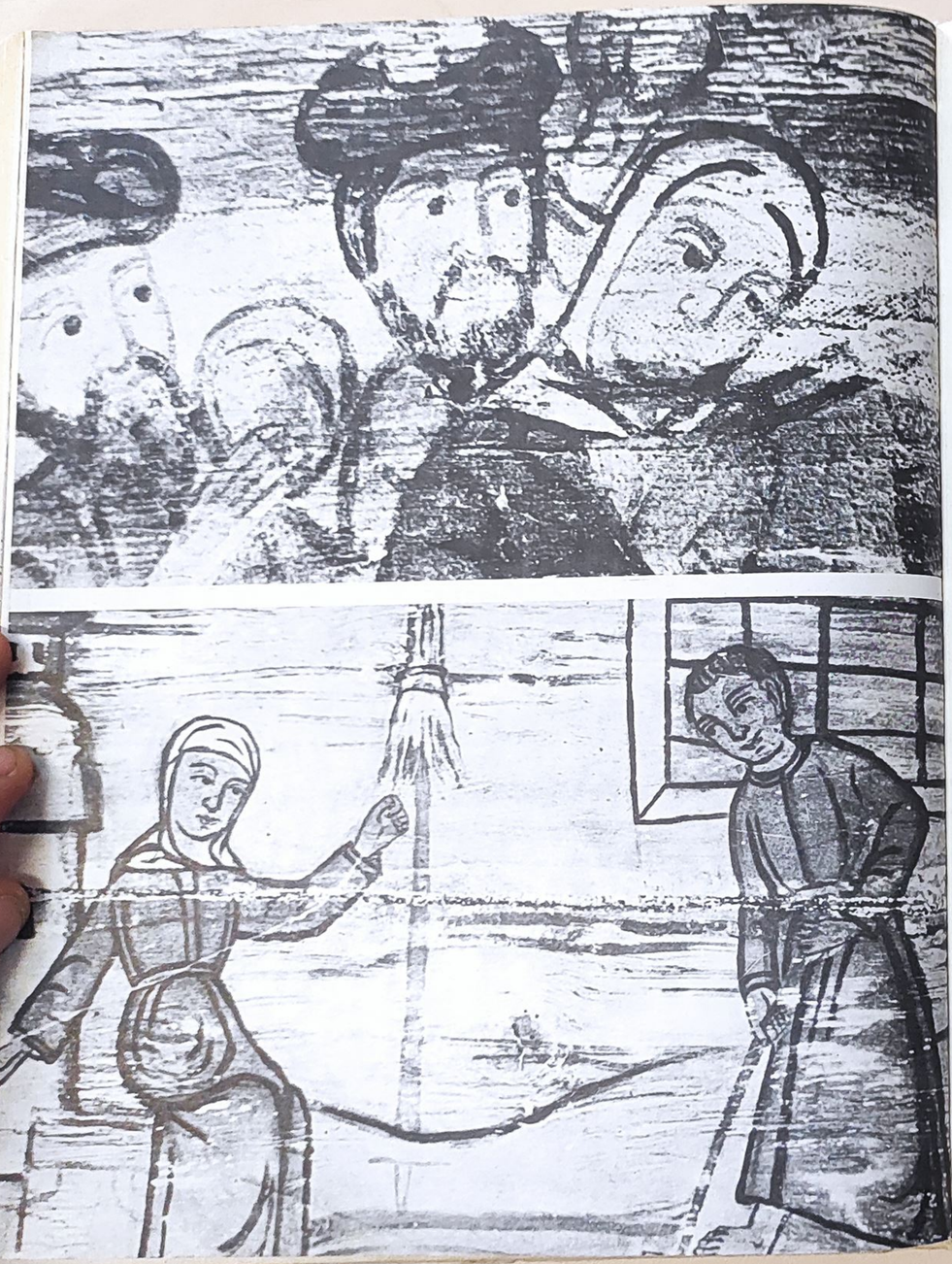

ПЕ

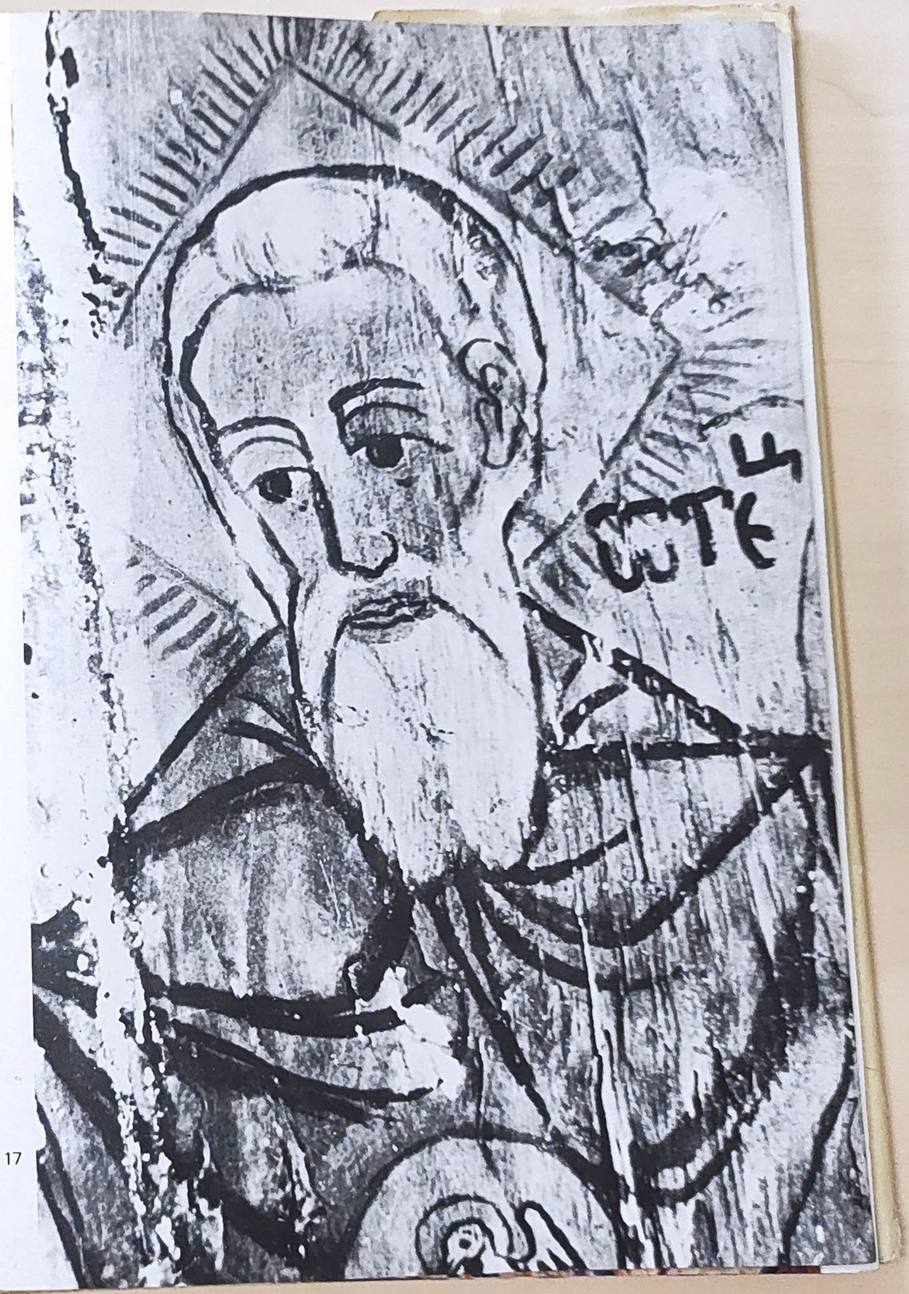
ЛАМЕ
АДА
ШИ САЛА
ЗЙСАХ ЛАМЕХЬ КЗТРЗ АДА Ш
ГРЕКАИНЬ. ШИ ПАНЦЕ

13

11. ALEXANDRU PONEHALSKI *Cãinia sf. Petru* (detaliu), Budeşti–Susani (naos), 1760.
12. ALEXANDRU PONEHALSKI *Lamch plînge cu femeile sale*, Budeşti–Susani (naos), 1760.
13. ALEXANDRU PONEHALSKI *Drumul Crucii şi Punerea pe Cruce*, Călineşti–Cãeni (naos), 1754.
14. ALEXANDRU PONEHALSKI *Lamch plînge cu femeile sale şi Cain îl ucide pe Avel*, Călineşti–Cãeni (naos), 1754.

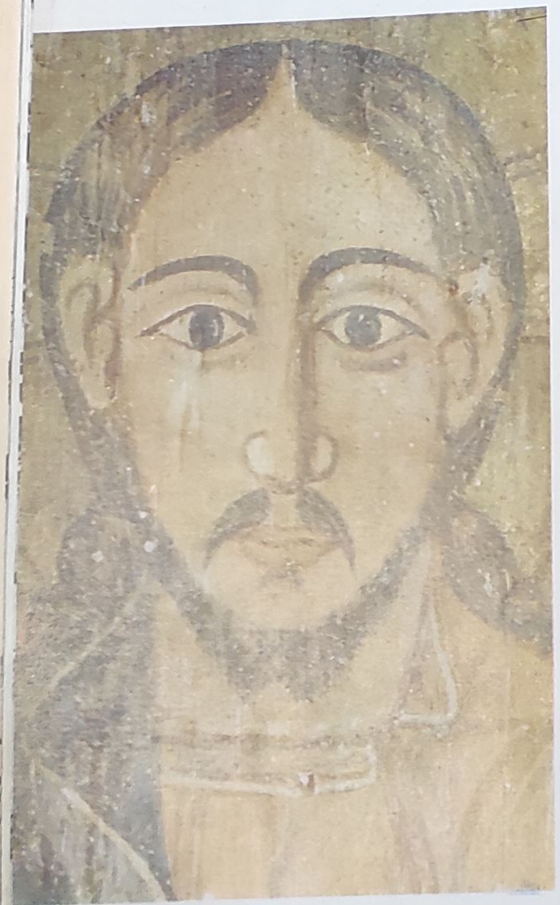
14

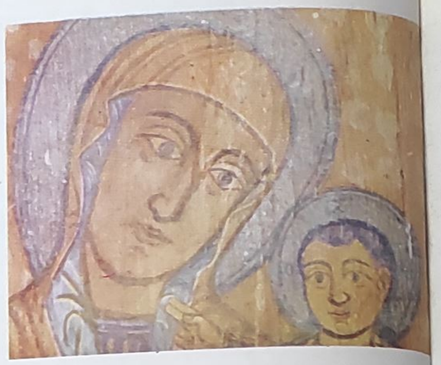




15. ALEXANDRU PONEHALSKI *Pilda femeii adultere* (detaliu), Călinești—Căeni (naos), 1754.
16. ALEXANDRU PONEHALSKI *Adam lucrează pământul și Eva toarce* Călinești—Căeni (naos), 1754.
17. ALEXANDRU PONEHALSKI *Dumnezeu-Tatăl* (detaliu), Călinești—Căeni (bolta naosului), 1754.

18,19





18. ALEXANDRU PONEHALSKI *Iisus Învățător* (detaliu), Călinești—Căeni, (pronaos), 1754.
19. ALEXANDRU PONEHALSKI *Maica Domnului cu pruncul* (detaliu), Călinești—Căeni (pronaos), 1754.
20. ALEXANDRU PONEHALSKI *Vămile Văzduhului*, Călinești—Căeni (pronaos), 1754.
21. ALEXANDRU PONEHALSKI *Pilda fiului risipitor*, Călinești—Căeni (naos), 1754.

20

21

22. ALEXANDRU PONEHALSKI *Lameh îl ucide pe Cain şi Pilda Banului Samarinean*, leud (naos), cca 1782.
23. ALEXANDRU PONEHALSKI *Dumnezeu-Tatăl*, leud (bolta naosului), cca. 1782.

25

21. ALEXANDRU PONEHALSKI *Alungarea din rai* (naos), leud, cca. 1782.
25. ALEXANDRU PONEHALSKI *Adam lucrează pământul și Eva toarce*, leud (naos), cca. 1782.
26. ALEXANDRU PONEHALSKI *Apostolii* (detaliu din „Judecata de apoi"), leud pronaos, cca 1782.
27. ALEXANDRU PONEHALSKI *Serafim*, leud (bolta naosului), cca. 1782.
28. ALEXANDRU PONEHALSKI *Botezul eunucului*, leud (naos), cca. 1782.
29. ALEXANDRU PONEHALSKI *Iisus Învățător*, icoană (detaliu), Deseşti, 1752.

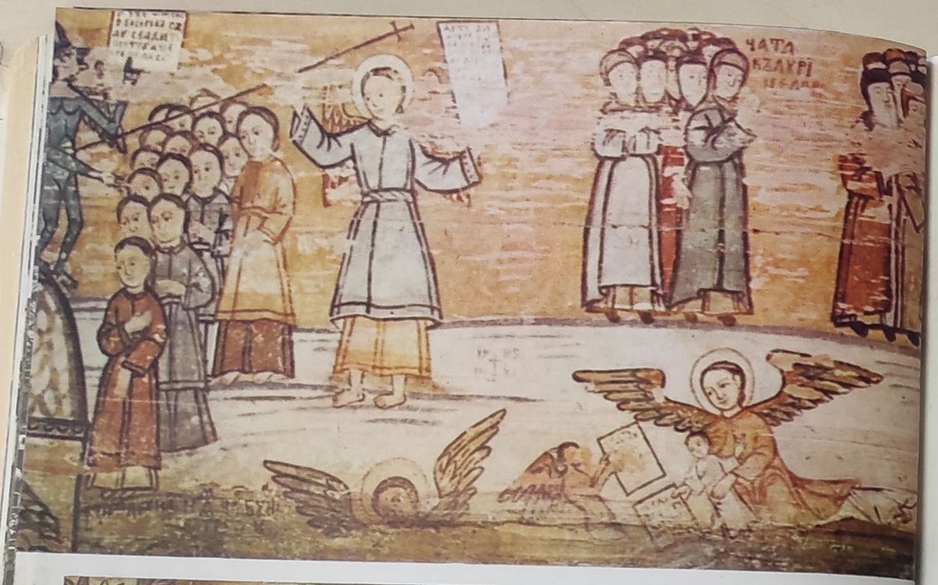
СИ
МОН
С
МАКО
С
ІѠ

ІСААК

27,28

АВРААМЪ

СИ.
МОН
С
МЙКО
С
ІШ



33

30–31. ALEXANDRU PONEHALSKI *Cei trei patriarhi în rai* (ansamblu și detaliu) leud. (pronaos) cca. 1782.

32. ALEXANDRU PONEHALSKI *Vămile Văzduhului*, leud (pronaos), cca. 1782.

33. ALEXANDRU PONEHALSKI *Sf. Cristofor*, leud (pronaos), cca. 1782.

34. ALEXANDRU PONEHALSKI *Încununarea cu spini* (detaliu). leud (naos), cca. 1782.

35. ALEXANDRU PONEHALSKI *Iuda primește prețul trădării*, leud (naos), cca. 1782.

34,35

36. ALEXANDRU PONEHALSKI *Flagelarea*, Ieud (naos), cca. 1782.
37. ALEXANDRU PONEHALSKI *Schimbarea hainelor*, Ieud (naos), cca. 1782.

38

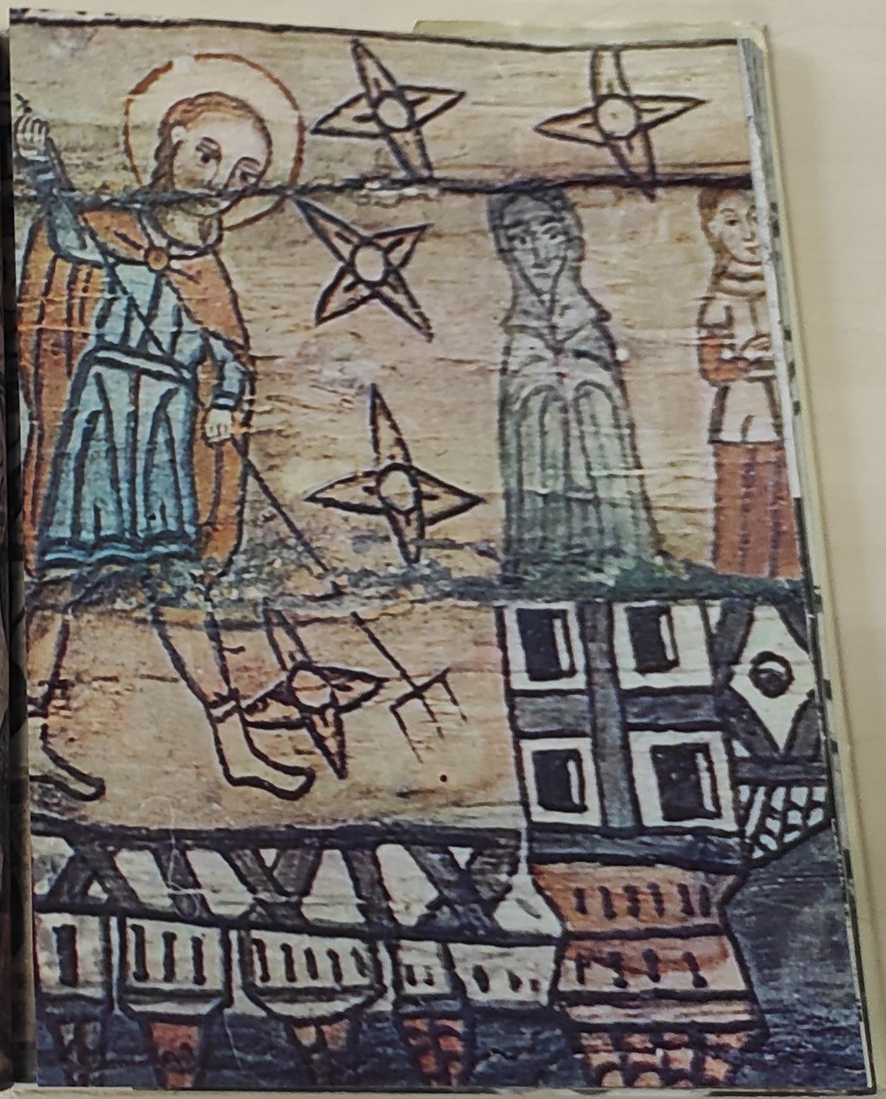
39

40

38. RADU MUNTEANU *Sfinții Anichit și Taleleu* (detaliu), Deseşti (naos), 1780.
39. RADU MUNTEANU *Arhanghelii Mihail, Gavril, Rafail și Uril*, Deseşti (bolta naosului), 1780.
40. RADU MUNTEANU *Pilda banului Samarinean*, Deseşti (naos), 1780.
41. RADU MUNTEANU *Heruvim* (detaliu), Deseşti, (naos), 1780.
42. RADU MUNTEANU *Duminica Tomei*, Deseşti, (naos), 1780.
43. RADU MUNTEANU *Duminica Samarinencei*, Deseşti (naos), 1780.

41

42,43



44. RADU MUNTEANU *Facerea lui Adam*, Deseşti (naos), 1780.
45. RADU MUNTEANU *Ispita şarpelui*, Deseşti (naos), 1780.
46. RADU MUNTEANU *Facerea Evei*, Deseşti (naos), 1780.
47. RADU MUNTEANU *Sodoma şi Gomora*, Deseşti (naos), 1780.

48. RADU MUNTEANU *Tătari* (detaliu din „Judecata de apoi") Deseşti (pronaos), 1780

49. RADU MUNTEANU *Nemţi* (detaliu din „Judecata de apoi"), Deseşti (pronaos), 1780

48

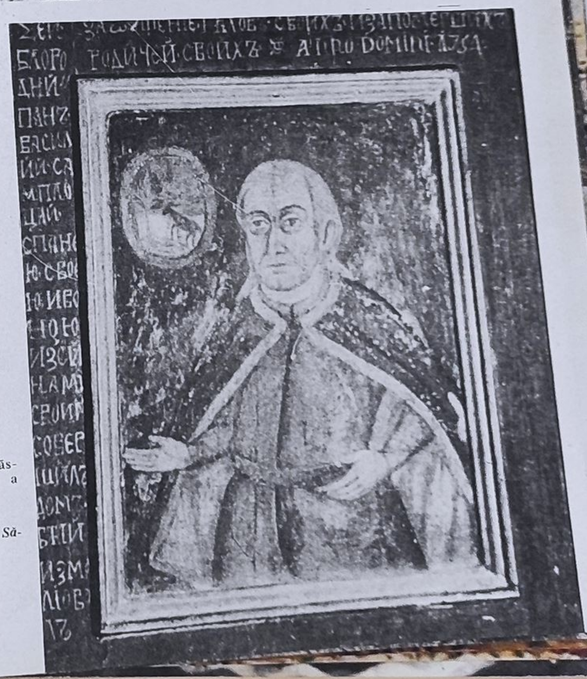
49

Principale

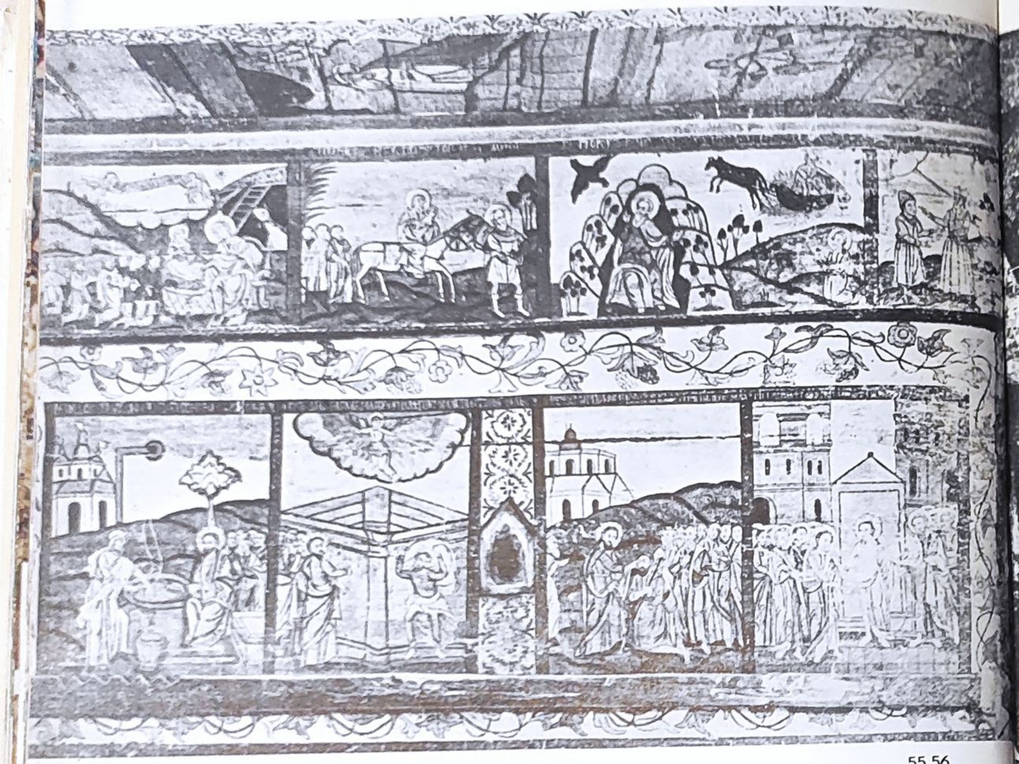
50. *Apostolul Ioan* (detaliu din *Plîngere*), Giulești—Mănăstirea (naos), a doua jumătate a veacului XVII.

51. *Sf. mucenic* (detaliu), Giulești—Mănăstirea (naos), a doua jumătate a veacului XVII.

53,54

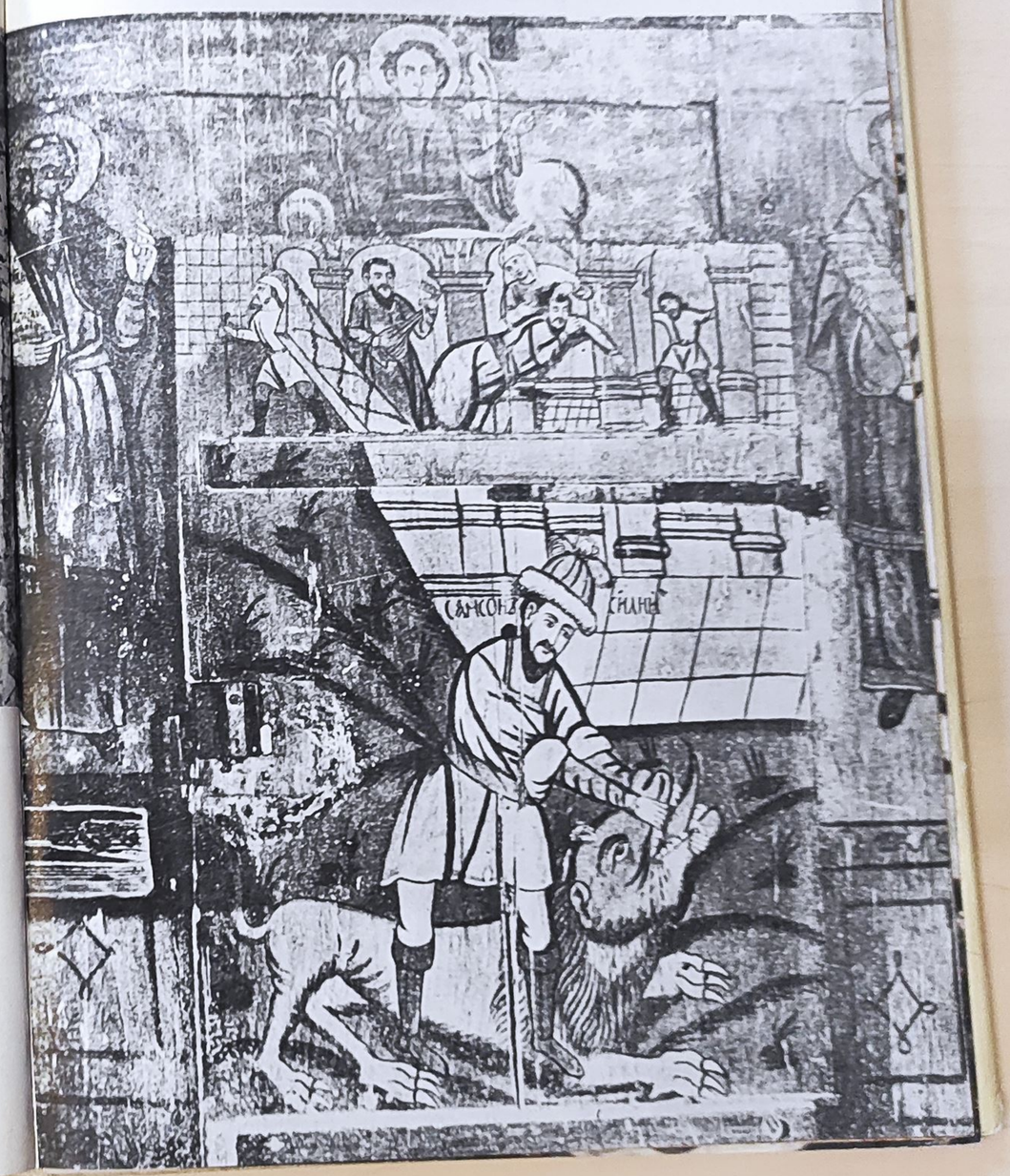


52. *Anastasis* (detaliu), Giulești—Mănăstirea (naos), a doua jumătate a veacului XVII.
53. *Înger*, Cuhea (bolta naos), 1754.
54. *Portretul ctitorului Pan Vasile Săpînțanu*, Cuhea, 1754.



55,56

55. *Scene din pronaos*, Cuhea 1754.
56. *Samson ucide leul*, Cuhea 1754.
57. HODOR TOADER *Pilda celor zece fecioare*, Cornești (pronaos).



58. HODOR TOADER
Irodiada (detaliu).
Cornești (pronaos).
59. HODOR TOADER
Sfîntul Teodor.
Cornești (naos).

60,61

60. HODOR TOADER *Arhanghelul Uril*, Cornești, (bolta naos).

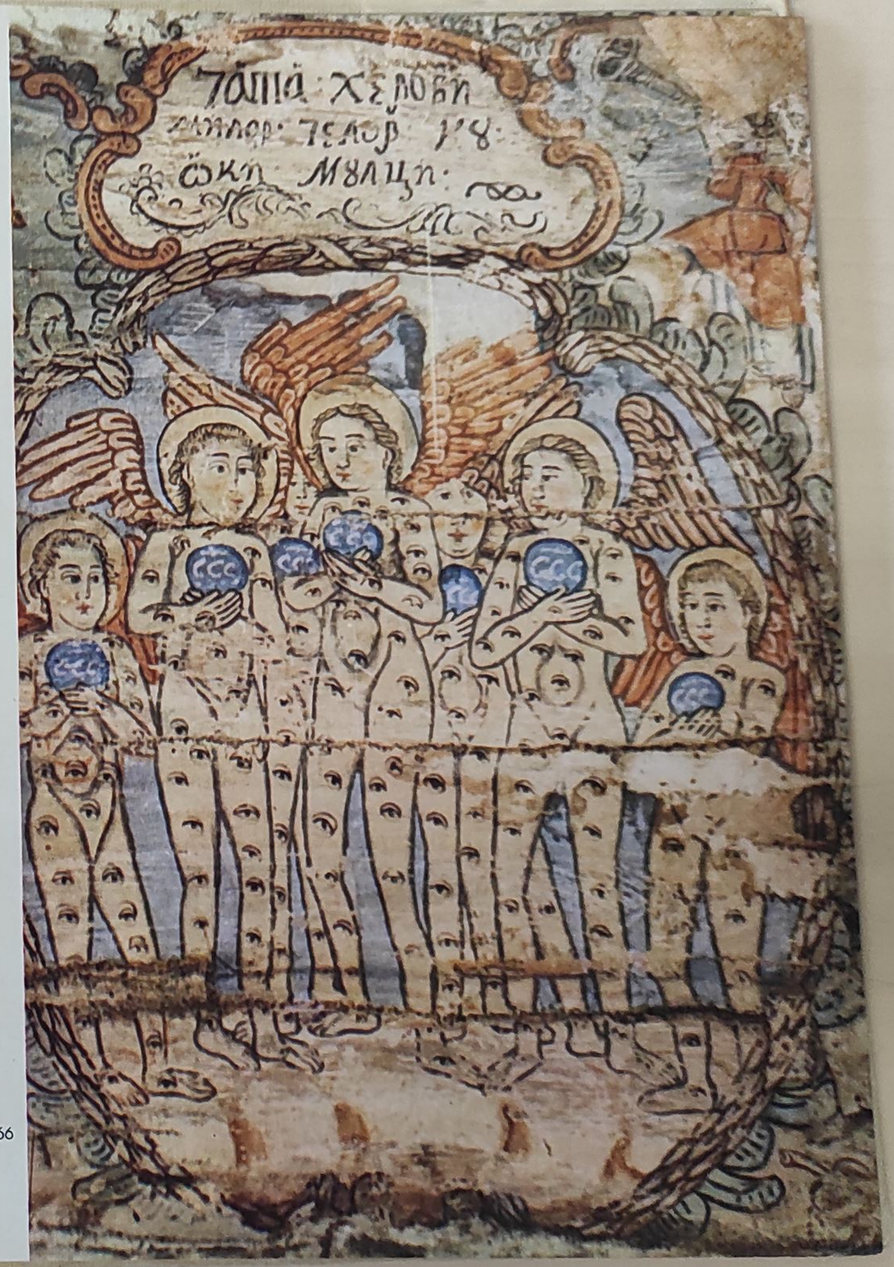
61–62. HODOR TOADER *Înălțarea la cer a sf. Ilie* (ansamblu și detaliu). Bîrsana (bolta naos), 1806.

63. HODOR TOADER *Regele David* (detaliu). Bîrsana (altar), 1806.

62.63

65

64. HODOR TOADER *Iconostasul bisericii Bîrsana*, 1806—1808.
65. HODOR TOADER *Icoana pristolului*, Bîrsana.
66. HODOR TOADER *Ceata heruvimilor*, Bîrsana (altar), 1806.
67. HODOR TOADER *Ceata serafimilor*, Bîrsana (altar), 1806.



66

IC XC

68. HODOR TOADER *Iisus in templu in mijlocul învățaților* Birsana (naos). 1806.
69. HODOR TOADER *Spălarea picioarelor*, Birsana (naos). 1806.
70. HODOR TOADER *Viața sf. Ioan cel Nou de la Suceava* (detaliu), Birsana (naos), 1806.
71. HODOR TOADER *Duminica tuturor sfinților*, Limpla (detaliu), Birsana 1806.
72. HODOR TOADER *Sfintul Teodor Tiron* (detaliu), Birsana (naos), 1806.
73. HODOR TOADER *Arhanghelul Mihail salvează un copil*, Birsana (altar) 1806.
74. HODOR TOADER *Irodiada* (detaliu), Birsana (naos) 1806.

75,76

77

75. *Icoana pristolului*, Rozavlea.
76. PLOHOD IOAN *Proscomidiar*, Rozavlea, 1825.
77. PLOHOD IOAN *Lupta sf. Nestor cu Lie păginul*, Rozavlea (pronaos), cca 1825.
78. PLOHOD IOAN *Iisus cu Samarineanca la fîntînă*, Rozavlea (naos), cca 1825.

ПЕТРЪ
ВОИНЪ

79

80

79. PLOHOD IOAN *Înger*, Rozavlea (pronaos), cca 1825.
80. PLOHOD IOAN *Întoarcerea fiului risipitor*, Rozavlea (naos), cca 1825.
81. PLOHOD IOAN (?) *Fiara cu șapte capete din Apocalips*, Șieu (naos).

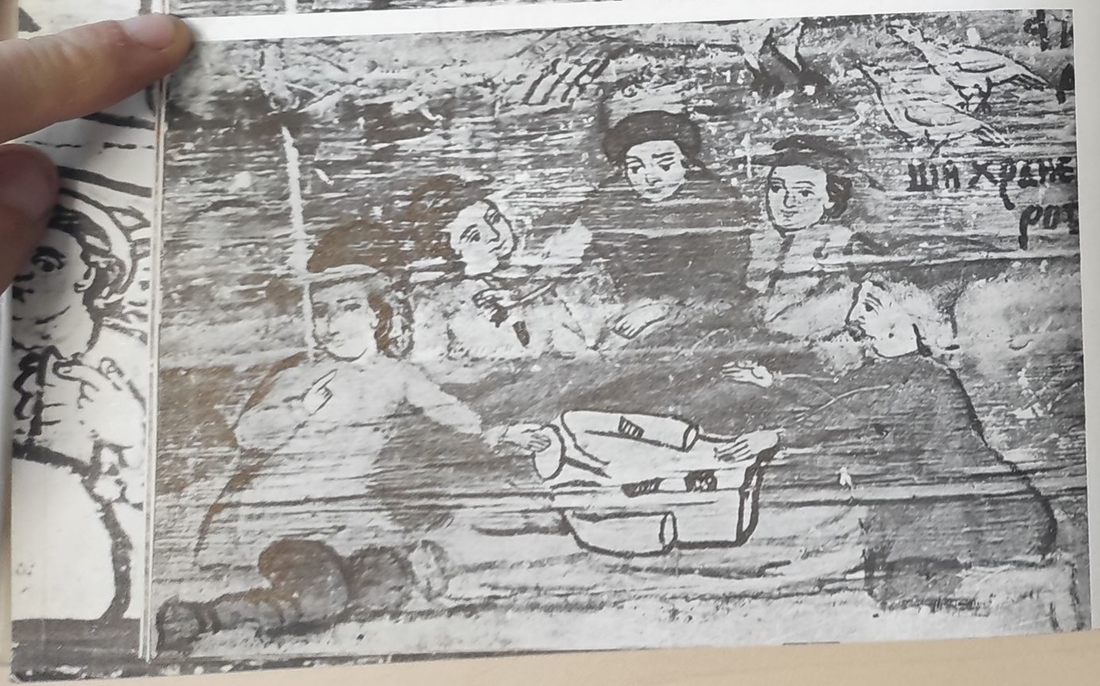
82. PLOHOD IOAN (?) *Prinderea lui Isus și Isus la Ana*, Șieu (naos).

83. PLOHOD IOAN (?) *Turnul Babel*, Șieu (naos).

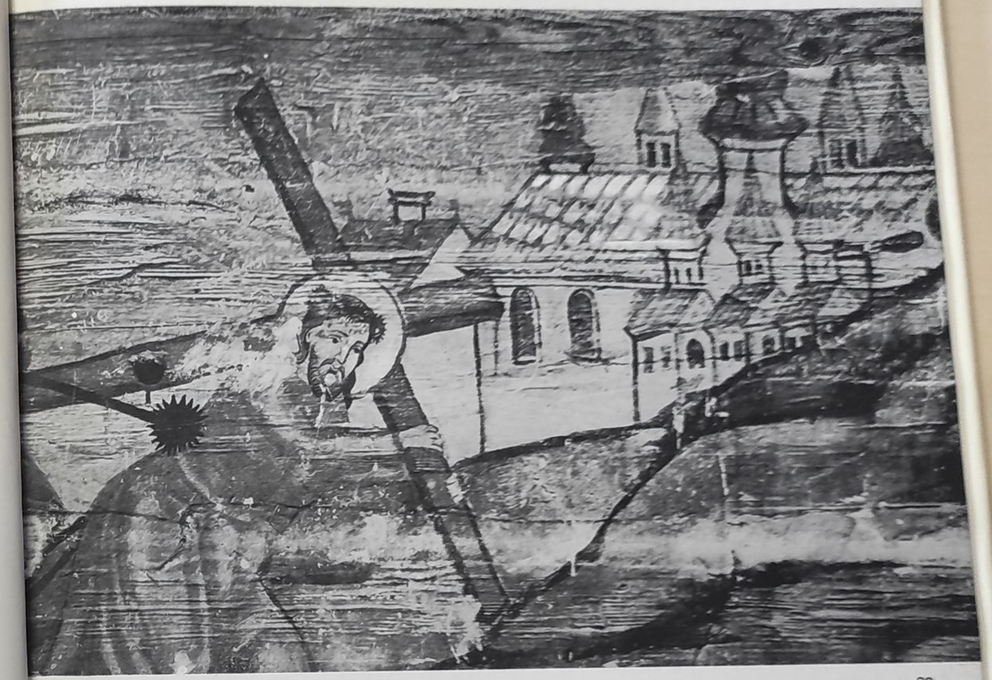
84. *Cele patru elaturi distrugătoare din Apocalips*. Poienile Izei (pronaos), 1794.

85. *Chinurile păcătoșilor în iad* (detaliu din „Judecata de apoi"). Poienile Izei (pronaos), 1794.

86



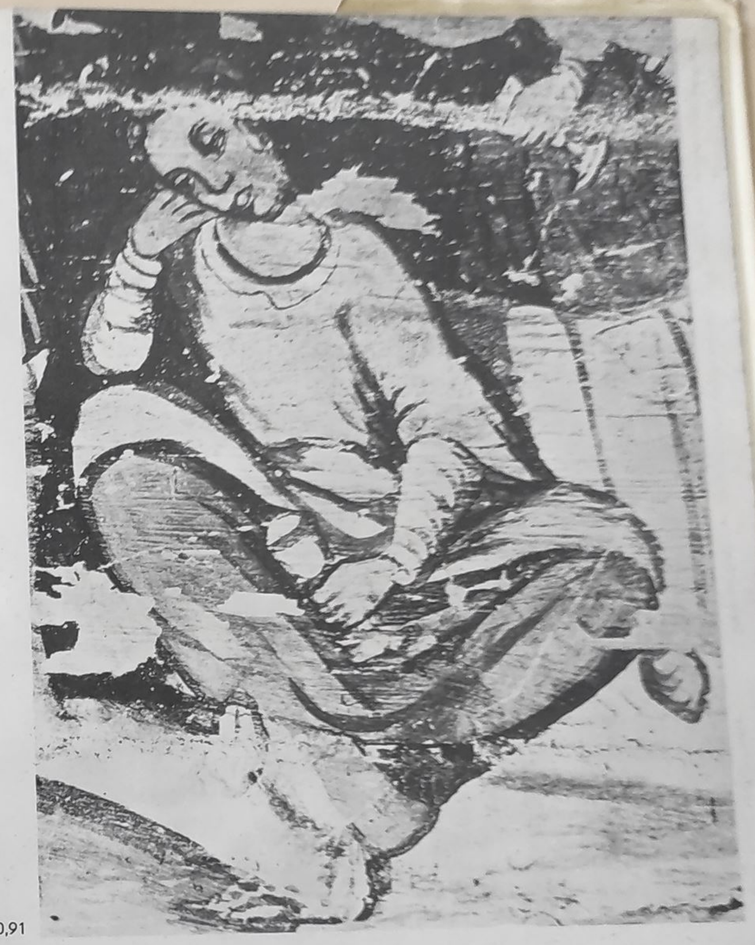
87



88

86. *Crucificarea* (detaliu), Poienile Izei (naos), 1794.
87. *Soldații își împart hainele lui Iisus* (detaliu din *Crucificare*), Poienile Izei (naos), 1794.
88. *Drumul Crucii* (detaliu), Poienile Izei (naos), 1794.
89. *Iisus cu Samarineanca la fîntînă*, Poienile Izei (pronaos), 1794.

IC XC



90,91

90. Bolta naosului, Borșa, 1775.
91. *Pilda celor zece fecioare* (detaliu, fecioară nebună), Borșa (naos), 1775.
92. *Alungarea din rai* (detaliu), Borșa (naos), 1775.
93. *Cina cea de taină*, Borșa (naos), 1775.

La peinture murale du Maramureș (XVIIIe–XIXe siècle)

Le Maramureș historique, situé à l'extrémité nord de la Roumanie, dans la dépression homonyme, représente une unité culturelle bien définie, mais isolée seulement en apparence, car les routes qui la relient aux régions avoisinantes (Moldavie et Transylvanie, Ukraine Subcarpatique, Slovaquie et Pologne) constituent autant de voies d'intercommunication culturelle.

Intégré dès le début de sa vie culturelle dans l'ambiance byzantine (en 1394, le Patriarcat œcuménique de Constantinople accordait au monastère de Peri un statut d'autonomie), le Maramureș s'est toujours situé, par sa position géographique, dans le champ des influences occidentales, devenant ainsi lui-même un point d'interférences culturelles.

Pendant le XIVe siècle et après, la situation des knèzes du Maramureș a été liée à leurs rapports avec la couronne hongroise, à la mesure dans laquelle celle-ci reconnaissait comme une situation de fait leurs droits seigneuriaux et la confirmait par des privilèges. L'évolution de l'autorité hongroise sur le Maramureș a eu peu à peu pour effet de transformer les droits seigneuriaux des knèzes en droits nobiliaires et le voiévodat du Maramureș en un comitat intégré au royaume angevin.

Dans la plupart des villages demeurés dans la possession des knèzes, qui ont conservé leurs liens avec le milieu dont ils sont issus, il s'est produit un nivellement entre la communauté villageoise et les familles de knèzes, basé en premier lieu sur des liens de famille, de sorte que des villages dans lesquels une famille de knèzes avait reçu au XIVe ou au XVe siècle un diplôme nobiliaire ou de knèze devinrent dans leur totalité, au XVIIIe siècle, des villages «nobles». Cette situation n'est pas dépourvue d'importance pour la compréhension de la vie culturelle et artistique du Maramureș aux XVIIIe et XIXe siècles, dans le sens que la volonté de prestige du fondateur-bailleur de fonds collectif représente la volonté de la communauté villageoise tout entière, consciente de l'ancienneté et de la puissance de ses attributions.

Les événements historiques qui ont eu lieu à la fin du XVIIe siècle et pendant le siècle suivant — l'occupation de la Transylvanie par les Impériaux et l'incorporation du comitat du Maramureș à la Hongrie, la conversion forcée des Roumains au catholicisme et la création de l'Eglise gréco-catholique uniate, le conflit entre la Réforme et la contre-réforme, la dernière grande invasion de Tatars (1717) qui a détruit presque toutes les églises en bois de Transylvanie — ont conféré un caractère particulièrement tourmenté à cette période de développement de la vie artistique.

Quoique puissamment ancré dans ses structures traditionnelles, l'art du Maramureș n'apparaît pas comme un domaine foncièrement conservateur, renfermé en soi-même, mais comme une zone culturelle en continuelle évolution, capable d'assimiler au niveau rural ce que l'art de l'Europe avait produit dans une ambiance urbaine et avec d'importantes ressources matérielles à sa disposition. Cette observation est d'ailleurs valable pour toute la production artistique des villages de Roumanie, qui ont connu au XVIIIe et au XIXe siècle une véritable explosion de création artistique et de réception créatrice des formes d'art européennes. Dans le cadre des transformations subies à cette époque dans le processus général d'évolution artistique, la réceptivité des peintres locaux, ainsi que la participation active à la vie culturelle de commanditaires recrutés eux aussi dans le milieu rural, constituent un phénomène symptomatique.

Ces peintres ont, d'une part, joué le rôle d'un filtre capable de trier les éléments proposés à la société dont ils étaient les représentants et, d'autre part, ont concouru à la circulation des idées et des modalités d'expression du temps. Par l'action mutuelle qui se produisait dans les relations entre commanditaire et auteur, l'un et l'autre en général membres anonymes de la communauté rurale, celle-ci

s'exprimait d'une manière nuancée, manifestant autant sa capacité de réception à l'égard des innovations de l'époque que son refus d'admettre toute structure incompatible.

Un nombre relativement important de peintres, souvent itinérants, parcouraient le Maramureș, peignant églises et icônes, véhiculant les modèles et les motifs à la mode, inspirés des livres imprimés au-delà des Carpates, en Valachie et en Moldavie, ou bien des icônes sur verre et des gravures populaires sur bois, qui étaient souvent le résultat d'interférences entre la culture de tradition post-byzantine et celle d'Occident. La personnalité de ces peintres est révélée par la diversité des solutions qu'ils adoptent. Ce sont eux qui, grâce à leur flair artistique, décident en dernier ressort de la modalité d'adoption des nouvelles formes de style et qui, par leur force créatrice, parviennent à revivifier l'ancien fonds artistique post-byzantin, au contact justement des ressources et de la capacité d'interprétation de l'art populaire.

Les *PROGRAMMES ICONOGRAPHIQUES* des églises en bois du Maramureș appartiennent dans l'ensemble à la tradition orthodoxe, avec certaines influences occidentales dans la rédaction des thèmes.

Au-delà de la représentation de thèmes se rattachant à la signification des pièces, notamment pour le sanctuaire (thèmes symbolisant l'incarnation et l'eucharistie) et pour le pronaos (thèmes à caractère eschatologique, dominés par le *Jugement dernier* et les scènes auxiliaires), il convient de souligner, comme trait commun pour toutes les églises étudiées, le programme spécial du naos, basé sur un parallélisme marqué, à sens moralisateur, entre les scènes de l'Ancien Testament — en commençant par le péché originel et continuant avec la série de péchés qui en découlent — et celles du Nouveau Testament, réduites presque exclusivement à la *Passion*, présentée de la manière la plus détaillée, en tant que rachat des péchés de l'humanité décrits par l'Ancien Testament.

Dans les ensembles de peinture traditionnels, réalisés dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, la calotte de la voûte du naos est réservée à la figure de *Dieu le Père*, sous les traits de l'*Ancien des Jours*, avec la *colombe du Saint-Esprit* sur la poitrine, illustrant les premiers versets de la *Genèse*, ou à la représentation de *Jésus-Christ bénissant* et de la *Vierge orante*. Dans les ensembles des premières années du XIXe siècle le programme iconographique de la voûte se modifie, étant dédié surtout à des thèmes d'*Ascension*, avec des *allusions apocalyptiques*; puis, au cours des décennies suivantes, apparaissent la *Trinité* (dans la rédaction occidentale) et les quatre évangélistes.

Le cycle de l'*Enfance de Jésus* est fort réduit, celui de la *Vie de la Vierge* quasi inexistant. Parmi les thèmes de la *Vie publique de Jésus* on rencontre quelques-uns des miracles et des paraboles. Le cycle des *Grandes fêtes* est absent ou très incomplet.

Le programme iconographique du naos est complété par un certain nombre de saints, l'un qui ne manque jamais étant *Saint Démètre*, associé au combat entre *Saint Nestor et le géant païen Lias*, scène souvent riche en éléments locaux.

Le programme iconographique de l'iconostase présente un grand développement, occupant toute la paroi, alors que les icônes mobiles se réduisent à un seul registre.

Ce type de programme iconographique doit être considéré comme un symptome net de la transformation de la mentalité locale, par sa participation aux conflits idéologiques du temps.

Les survivances de l'iconographie médiévale, où se confondent légendes apocryphes, réminiscences du «théâtre des mystères» et scènes symboliques à sens allégorique du Nouveau Testament, sont persistantes dans l'art de la contre-réforme, où l'inquiétude du baroque était comme un écho de l'esprit du bas moyen âge. A ceci près que, concomitamment, l'esprit critique des temps nouveaux, diffusé avec insistance par la Réforme, repoussait tout ce qui était considéré comme contraire à la «vérité historique».

De fait, la peinture du Maramureș, tout en se rattachant en premier lieu aux traditions post-byzantines, oscillait elle-même entre les deux pôles idéologiques opposés — Réforme et contre-réforme. D'une part, elle se complaisait dans l'illustration détaillée, inspirée de l'iconographie des mystères médiévaux, de la *Passion*, en parallèle avec les images symboliques de l'Ancien Testament, puisant dans l'art de la contre-réforme ces figures allégoriques qui visaient à souligner l'harmonie entre l'Ancien et le Nouveau Testament; d'autre part, en excluant presque entièrement les scènes de la vie de la Vierge, la peinture du Maramureș s'avère réceptive aux idées de la Réforme et hostile au culte de la Mère de Dieu, culte entièrement réhabilité par l'iconographie de la contre-réforme.

L'analyse de la peinture des églises du Maramureș révèle la coexistence de deux styles différents. L'adaptation à l'espace des peintres attachés à la tradition post-byzantine, en comparaison de celle des adeptes de l'art novateur du baroque, est révélatrice à cet égard. En effet, si les peintures qui appartiennent à la tradition post-byzantine sont subordonnées aux lignes principales de l'architecture et ont leur pan-

neaux et leurs registres superposés en fonction de la forme et des dimensions de l'église, en échange celles rédigées sous l'influence du baroque essayent d'ignorer l'espace architectural par des compositions agitées, fragmentées, composées du libre jeu des courbes et des contre-courbes.

Dans un cas comme dans l'autre, la recherche de l'effet décoratif de l'ensemble est dominante et représente l'une des caractéristiques de la peinture du temps. Mais le mode de réalisation de cet effet diffère d'un peintre à l'autre, selon que l'accent est mis sur la subtilité de distribution des valeurs graphiques dans le rythme de la composition, sur le rôle majeur accordé aux ornements ou sur la représentation fastueuse des formes dans l'espace.

Toutes ces peintures murales, qu'elles soient fidèles à la tradition ou tributaires d'influences extérieures, sont habitées par une conception novatrice, en vertu de laquelle des éléments de la réalité ambiante sont introduits dans les paysages, dans les architectures et dans l'habillement des personnages.

En ce qui concerne le procédé d'exécution des peintures murales du Maramureș, ce qu'il faut souligner c'est qu'il s'agit de peinture à la détrempe, le mode de préparation du support et d'application des couleurs étant semblable à celui pratiqué pour les icônes.

La surface à peindre est d'abord rendue uniforme par l'application de bandes de toile de lin ou de chanvre, dont la largeur varie entre 5 et 20 cm selon la surface qu'elles doivent couvrir: interstices entre les poutres, passage d'une paroi à l'autre ou de la paroi à la voûte, petites portions à aspérités (nœuds du bois). Ces bandes de toile forment en même temps un tampon élastique pour les variations de volume du bois sous l'effet des variations de température et d'humidité de l'air. Les bandes de toile sont parfois remplacées par des bouts de papier de différentes dimensions, qui ont le même rôle d'uniformisation de la surface à peindre.

Il n'existe pas dans le Maramureș, aujourd'hui du moins, d'églises à peinture murale exécutée intégralement sur toile, comme dans d'autres régions de la Roumanie. Les rares fragments de peinture sur toile que l'on rencontre dans le Maramureș sont de petites dimensions et, en général, postérieures à la peinture murale.

Toutes les peintures murales ont pour fond une couche relativement mince de plâtre étendue uniformément sur le support architectural de bois. Sur cette couche est exécutée une peinture à la détrempe dont l'aspect plus ou moins mat ou luisant est en fonction du liant employé: une émulsion à base d'œuf, de caséine ou d'huile. On peut distinguer des peintures exécutées selon le procédé «classique» des superpositions successives de couleurs chez les peintres de tradition post-byzantine, mais aussi chez quelques-uns de l'école baroque, à côté d'autres exécutées dans une détrempe grasse, à aspect pâteux et luisant, qui essaye maladroitement d'imiter la peinture à l'huile, dans les œuvres relativement tardives des peintres «éclectiques».

PEINTURE DE TRADITION POST-BYZANTINE. Dès les commencements de sa vie culturelle, le Maramureș a fait partie de l'ambiance artistique de tradition byzantine, tout en constituant un point de départ — pour les peintres comme pour les icônes — vers les zones orthodoxes voisines du nord et du sud.

Des liens devenus traditionnels avec la Moldavie expliquent la pénétration dans l'aire artistique du Maramureș d'influences de la peinture moldave, qui ont été assimilées et interprétées dans l'esprit de l'art populaire par les peintres locaux. De tels échos sont perceptibles dans les fragments de peinture murale conservés dans les églises de Breb (1626) et de Giulești-Mănăstirea, ainsi que dans les icônes de la même époque.

Parallèlement, l'évolution stylistique de ces peintres atteste l'influence des ateliers similaires des zones rurales situées au nord des Carpates, notamment de ceux de l'Ukraine Subcarpatique, de la Slovaquie Orientale et de la Pologne Méridionale. Il s'agit du groupe dit des «icônes nord-carpatiques», qui comprend des œuvres très proches les unes des autres sous le triple rapport iconographique, typologique et ornemental. Les recherches entreprises au sujet de la genèse et de l'évolution de ce genre d'art attribuent un rôle décisif au phénomène bien connu de «la migration pastorale et la colonisation valaques» dans ces territoires nord-carpatiques, processus complexe qui a commencé au XIIIe et au XIVe siècle, s'est poursuivi jusqu'au XVIIe et au XVIIIe siècle et dans le cadre duquel un rôle de premier plan est revenu à la population du Maramureș. Le processus en question a été favorisé par la présence de groupes ethniques différents, mais tous de confession orthodoxe, c'est-à-dire intégrés à la sphère d'influence de la culture byzantine, dans le cadre de laquelle les contacts avec les régions roumaines, bien naturels, devenaient de plus en plus fréquents et complexes.

En ce qui concerne le Maramureș, il faut tenir compte aussi au XVIIIe siècle des influences indirectes de l'art de tradition post-brancovane, surtout dans le domaine des motifs ornementaux, diffusés sans doute par l'intermédiaire des livres d'église illustrés et des importants centres de peinture du sud de la Transylvanie.

A l'intérieur de ces coordonnées, la peinture de tradition post-byzantine du Maramureş présente un développement propre, exprimé par la personnalité d'un certain nombre de peintres locaux.

ALEXANDRU PONEHALSKI, dont l'activité s'est déroulée dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, surtout dans le Maramureş historique — dans les vallées du Cosău, de l'Iza, de la Mara et du Vişeu — mais aussi dans la zone de Bistriţa-Năsăud, a suivi une évolution stylistique fort semblable à celle des ateliers des zones orthodoxes voisines du groupe des «icônes nord-carpatiques».

La première attestation certaine de son activité est représentée par la peinture de l'église de Călineşti-Căieni, signée et datée de 1754. Toujours dans la vallée du Cosău, il a exécuté, au cours d'une première étape (1754—1762), outre la peinture murale (1754) et les icônes de l'église de Călineşti-Căieni, les icônes (1755) et la peinture murale (1760) de l'église de Budeşti-Susani, l'iconostase (1760) et les icônes de l'église de Sîrbi-Susani, un groupe d'icônes (autour de 1761) et l'ensemble des icônes mobiles de l'iconostase (1762) de l'église de Budeşti-Josani. Il reviendra dans la vallée du Cosău dix ans plus tard pour y peindre des icônes des églises de Sîrbi-Susani, Sîrbi-Josani et Călineşti-Căieni (1772—1775), ainsi que la porte latérale sud de l'iconostase de l'église de Fereşti. Des icônes datées de 1768, peintes dans le style d'Alexandru Ponehalski, se trouvent dans la zone de Bistriţa-Năsăud. Plus tard, ce peintre est attesté sporadiquement dans différentes zones du Maramureş; en 1769 il signe, sous le nom de «Alexa le Peintre», le décor de l'église de Berbeşti, à laquelle il fait don, avec sa femme Elena, d'une cloche; un an plus tard, en 1770, il peint les portes latérales de l'iconostase et une icône de l'église de Borşa. Ponehalski est probablement l'auteur des icônes «impériales» et des grandes fêtes de l'église de Strîmtura (1773). Puis il est attesté à Giuleşti-Mănăstirea, où il signe du nom d'«Alexa» les icônes «impériales» (1777—1779), tout en travaillant sans doute entre-temps à l'église voisine de Deseşti (icônes «impériales» — 1778 et iconostase — 1780). Le style de Ponehalski se retrouve dans les icônes provenant de l'église de Văleni (aujourd'hui au Musée du Maramureş), peintes en 1779 par lui ou par un des peintres de son atelier sur le dos d'icônes plus anciennes. Enfin, le couronnement de son œuvre est la peinture murale de l'église de Ieud-Deal, qui peut être datée de 1782, ainsi qu'une icône de la même église peinte dans son style caractéristique. Dans l'œuvre d'Alexandru Ponehalski, la narration présente un charme particulier par l'abondance des détails, réalisés dans le style graphique-décoratif.

RADU MUNTEANU a été actif autant dans le Pays de Lăpuş, dont il est originaire, que dans le Maramureş historique et dans la vallée du Someş. Sa première œuvre connue est une icône de la *Trinité* (1767) peinte pour l'église de Lăpuş. Quatre ans plus tard, en 1771, il franchit les montagnes et entre dans le Maramureş par Botiza, où il a laissé une note sur un exemplaire des *Epîtres* de l'église; la même année, il peint des icônes pour l'église du village voisin, Glod. En 1780, Radu Munteanu signe comme peintre principal, à côté de Gheorghe, la peinture de l'église de Deseşti (vallée de la Mara). De 1782 à 1785, on le retrouve au Lăpuş. En 1782, il peint l'église d'Ungureni, y compris quelques icônes. En 1785, il peint, avec Nicolae Man, de Poiana Porcului, l'église des Saints-Archanges de Rogoz. Cette même année, Radu Munteanu repart pour le Maramureş, où il peint la prothèse de l'église de Poienile Izei, puis, en 1787, des icônes pour l'église de Deseşti. Au cours des années suivantes, il peint des icônes pour les églises de la vallée du Cosău — Sîrbi-Susani, Sîrbi-Josani et Budeşti-Susani (une croix de bénédiction de 1793). En 1794, Radu Munteanu peint des icônes dans la vallée du Someş (actuellement à la nouvelle église de Chiuieşti). De retour au Pays de Lăpuş entre 1798 et 1800, il peint les deux églises de Dobric, y compris les icônes. Il semble que Radu Munteanu ait fait école dans le Pays de Lăpuş, à en juger par la peinture de l'église des S a i n t s-A r c h a n g e s de Libotin (1811), des églises de Cupşeni (1823) et de Frîncenii Boiului (1830), de l'église S a i n t e-P a r a s c è v e de Rogoz, apportée en 1883 de Suciu de Sus. Son art atteint ce degré de rusticité dans lequel l'esprit décoratif, devenu dominant, s'exprime par des moyens proches de la peinture sur verre. Le charme de cette peinture réside dans sa spontanéité sincère. Par la combinaison d'éléments apparemment disparates et gauches, Radu Munteanu a réussi à créer un univers coloré et décoratif, proche de celui des contes de fées, où le réel et le surréel se côtoient naturellement.

Dans la peinture de l'église de Bogdan Vodă (anciennement C u h e a), qui est l'œuvre d'un peintre anonyme et la seule due à un fondateur unique («pan» Vasile Săpînţanu, dont le portrait de 1754 se trouve dans le naos), des échos lointains de la mode du «sarmatisme» polonais du XVIIe siècle s'interfèrent avec les influences du baroque de l'Europe Centrale, ainsi qu'avec maints éléments du décor post-brancovan, probablement diffusés par l'intermédiaire des livres d'église illustrés, le tout superposé à un fonds puissant de tradition post-byzantine.

PEINTURE DE FACTURE BAROQUE ET ROCOCO. Elle fait son apparition dans les églises de village du Maramureş historique assez tard, dans les premières années du XIXe siècle, retard explicable par le contexte socio-culturel. En effet, la prépondérance du protestantisme dans la zone du Maramureş était

si forte que c'est à peine après 1711 que la contre-réforme victorieuse a pu s'emparer des églises réformées et commencer la construction de nouvelles églises catholiques, pour lesquelles elle a fait venir, après 1720, des peintres d'Autriche et d'Italie. Ainsi, les premières manifestations du baroque dans la peinture du Maramureş représentent une influence des grands centres occidentaux, ayant pour objet les églises catholiques des villes. Mais ce premier et hypothétique contact direct avec l'art du baroque par l'intermédiaire de la contre-réforme ne semble pas avoir été décisif pour le Maramureş historique, si l'on tient compte du fait que les exemples y sont peu nombreux et tardifs (la voûte de l'église catholique de Sighet a été peinte après 1775) et, surtout, qu'ils se situent dans le monde catholique, à l'égard duquel la culture traditionnelle du Maramureş avait toutes les raisons de se tenir sur la réserve.

Les possibilités de réception étaient tout autres pour les influences venues des zones orthodoxes qui avaient déjà accepté le baroque, comme l'Ukraine occidentale ou la Moldavie, elles-mêmes bénéficiaires d'influences polonaises, synchronisées avec les grands mouvements culturels de l'Occident. Lorsque la peinture des églises du Maramureş subit l'influence du baroque, ce n'est pas le côté monumental et tragique de cet art qui y apparaît, mais la grâce fragile du rococo. Il s'agit, en fait, d'une adaptation du baroque sur un registre mineur, débarrassé de significations bien profondes et ainsi beaucoup plus facile à assimiler. Le phénomène «mode» ne doit pas être négligé non plus dans l'interprétation du processus d'adoption du baroque sous sa forme rococo, d'autant plus que l'on a affaire à des monuments représentatifs des communautés villageoises qui les ont commandés, car il est bien connu que le rococo exprime les goûts de communautés de condition sociale moyenne, aux aspirations hors de pair avec leurs moyens de les réaliser.

En somme, il s'agit d'une réception tardive, réservée et, en bonne mesure, purement formelle, déterminée en particulier par les vertus décoratives des éléments artistiques.

TOADER HODOR, originaire de Vişeu de Mijloc, a peint au cours des premières années du XIXe siècle plusieurs églises situées sur le cours inférieur de l'Iza et dans les alentours de cette zone: Cornești, Bîrsana (1806), Văleni (1807), Năneşti (1809). Ses œuvres sont caractérisées par l'emploi d'éléments morphologiques et d'un langage artistique spécifiques pour le baroque et le rococo. Avec ingéniosité et désinvolture, il applique ces mêmes principes à l'organisation de l'ensemble de peinture, visant à l'obtention d'un effet spectaculaire, propre à plaire et à étonner.

IANOŞ OPRIŞ est présent par quelques peintures murales datant de la première moitié du siècle dernier: les sanctuaires de Budeşti-Susani (1832) et de Glod. C'est un peintre qui sait jongler avec le répertoire ornemental du baroque.

ECLECTISME. Dans les dernières années du XVIIIe siècle et surtout au cours des premières décennies du XIXe, un certain nombre de peintres pratiquent un art hétéroclite, marqué par l'influence de l'art occidental. Les peintres commencent à perdre le contact avec la tradition, qu'ils ne sont pas plus capables de continuer dans un esprit créateur qu'ils ne le sont d'assimiler les nouveaux modèles vers lesquels ils se tournent, demeurant à mi-chemin entre l'ancien et le nouveau. On relève dans leurs œuvres des éléments d'art baroque et néo-classique, à côté de notations puisées dans la réalité environnante, non dépourvues de valeur pittoresque et documentaire.

IOAN PLOHOD, originaire de Dragomireşti, est attesté entre 1806 et 1826 dans la vallée de l'Iza (en 1806, il collabore avec Toader Hodor à l'église de Bîrsana; puis, vers 1825, il peint les églises de Rozavlea et de Şieu) et dans celle du Vişeu (Bocicoel — 1810 et Rona de Jos — 1817). Dans sa peinture, les modèles du baroque deviennent des copies correctes mais sèches, où le goût du néo-classique l'emporte sur l'exubérance dont fait preuve l'œuvre de Toader Hodor.

Le décor mural de l'église de B o r ş a (1775), en échange, est le seul de son espèce dans le Maramureş historique, présentant par contre des correspondances avec les peintures de la zone de Chioar et des environs de Baia Mare.

Les peintures de l'église de P o i e n i l e I z e i (1794) et de celle de D r a g o m i r e ş t i, dues à un peintre anonyme, ressemblent beaucoup aux œuvres de Ioan Plohod, par la combinaison d'éléments traditionnels et d'éléments novateurs puisés dans le langage artistique du temps.

L'apparition d'une pluralité de structures stylistiques dans la peinture des églises en bois du Maramureş historique permet, d'une part, de cerner un phénomène culturel en étroite liaison avec les mouvements idéologiques et les recherches formelles contemporains et, d'autre part, d'analyser les œuvres d'un certain nombre d'artistes locaux dont la personnalité s'exprime sur le fond socio-culturel du temps.

Traduit du roumain par RADU CREŢEANU

ar

CUVÎNT ÎNAINTE 5

PRELIMINARII 9

Studiile anterioare. Premise teoretice. Maramureşul istoric: deschideri geografice—rădăcinile istorice şi realităţile veacurilor XVII—XVIII — coordonate culturale

BISERICA DE LEMN MARAMUREŞEANĂ ÎN VEACUL AL XVIII-LEA 17

Relaţia arhitecturii cu decorul interior. Pictura murală: programe iconografice, structuri stilistice, tehnici de lucru

MEŞTERI ZUGRAVI ŞI INTERFERENŢE STILISTICE
FILONUL POST-BIZANTIN 21

Ambianţa artistică. Contacte culturale. Influenţe tradiţionale şi recente

FRAGMENTE DE PICTURI MURALE DIN VEACUL XVII 21

ALEXANDRU PONEHALSKI — o naraţiune poetică exprimată de un spirit de iconar 23

RADU MUNTEANU — farmecul „picturii naive“ şi jocul ornamentelor 42

ANONIMI — ecouri din ţinuturile învecinate 49

INFLUENŢA BAROCULUI 57

Epoca barocă şi Contrareforma în Maramureş. Posibile contacte culturale şi artistice. Circulaţia motivelor şi varietatea interpretărilor. Receptarea formală

TOADER HODOR — plăcerea improvizaţiei şi virtuozitatea desenului 58

IANOŞ OPRIŞ — formulări baroce 77

ECLECTISMUL 80

Pierderea contactului cu tradiţia şi insinuarea unor elemente eteroclite

IOAN PLOHOD — apariţia şablonului în exprimări baroce şi neoclasice 80

ANONIMI — între schematizări şi veleităţi de pictură de şevalet 90

ÎNCHEIERE 98

INDICE ICONOGRAFIC 100

INDICE DE LOCALITĂŢI 109

NOTE 110

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ 125

LA PEINTURE MURALE DU MARAMUREŞ (XVIIIe—XIXe siècle) 129

In seria

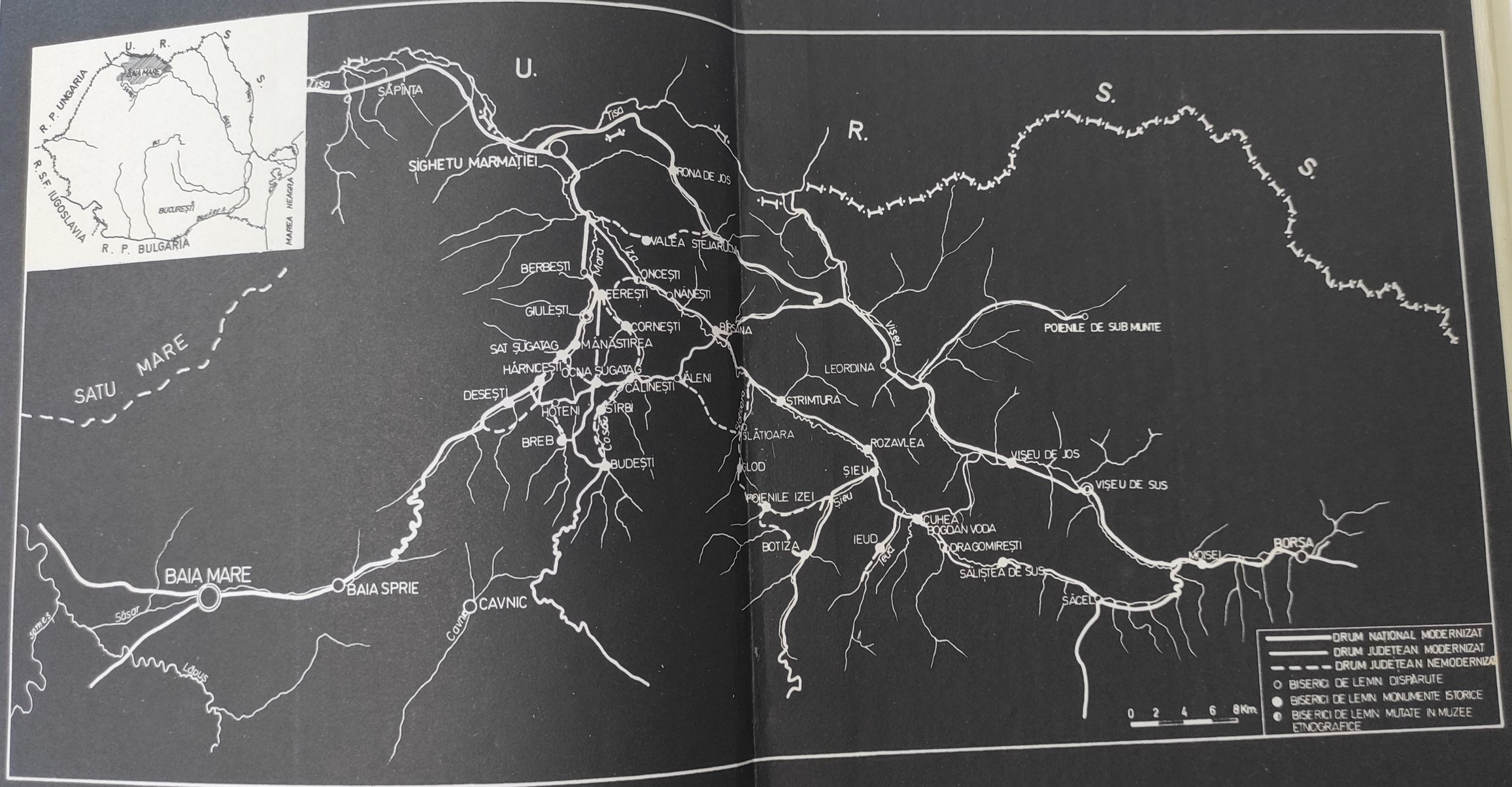
Comori de artă din România

au apărut:

ARBORE
VORONEȚ
BRODERIA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ
PODOABE MEDIEVALE ÎN ȚĂRILE ROMÂNE
ARHITECTURA POPULARĂ ÎN ROMÂNIA
ARTA BRÂNCOVENEASCĂ
MOȘTENIREA ARTEI BIZANTINE ÎN ROMÂNIA
ARME MEDIEVALE ÎN MUZEELE DIN ROMÂNIA
ARTA METALELOR PREȚIOASE ÎN ROMÂNIA
HUMOR
ARHITECTURA ÎN LEMN DIN ROMÂNIA
CERAMICA TRADIȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ
MOBILIERUL VECHI ROMÂNESC
DRAGOMIRNA
ICOANE VECHI ROMÂNEȘTI
BISERICA DOMNEASCĂ DIN CURTEA DE ARGEȘ
PROBOTA
ARTA CULTURII CUCUTENI
ARTA ÎN EPOCA LUI VASILE LUPU
TEZAURE DE AUR DIN ROMÂNIA
PICTURA MURALĂ ÎN EPOCA LUI MATEI BASARAB
BĂLINEȘTI
PUTNA

Vor mai apărea:

SUCEVIȚA
HUREZI
SCULPTURA MEDIEVALĂ ÎN ȚĂRILE ROMÂNE


U. R. S. S.
R. P. UNGARIA
R. S.F. IUGOSLAVIA
R. P. BULGARIA
MAREA NEAGRA
BUCUREȘTI
SATU MARE
SĂPÎNTA
SIGHETU MARMAȚIEI
RONA DE JOS
VALEA STEJARULUI
BERBEȘTI
ONCEȘTI
FEREȘTI
NĂNEȘTI
GIULEȘTI
CORNEȘTI
BÎRSANA
SAT ȘUGATAG
MĂNĂSTIREA
HĂRNICEȘTI
OCNA ȘUGATAG
CĂLINEȘTI
ĂLENI
DESEȘTI
HOTENI
SÎRBI
BREB
BUDEȘTI
SLĂTIOARA
GLOD
POIENILE IZEI
BOTIZA
STRIMTURA
LEORDINA
ROZAVLEA
ȘIEU
IEUD
CUHEA
BOGDAN VODA
DRAGOMIREȘTI
SĂLIȘTEA DE SUS
SĂCEL
MOISEI
BORȘA
VIȘEU DE JOS
VIȘEU DE SUS
POIENILE DE SUB MUNTE
BAIA MARE
BAIA SPRIE
CAVNIC
Tisa
Mara
Iza
Cosău
Șieu
Ieud
Săsar
Lăpuș
Cavnic
DRUM NAȚIONAL MODERNIZAT
DRUM JUDEȚEAN MODERNIZAT
DRUM JUDEȚEAN NEMODERNIZAT
BISERICI DE LEMN DISPĂRUTE
BISERICI DE LEMN MONUMENTE ISTORICE
BISERICI DE LEMN MUTATE IN MUZEE ETNOGRAFICE
0 2 4 6 8 Km